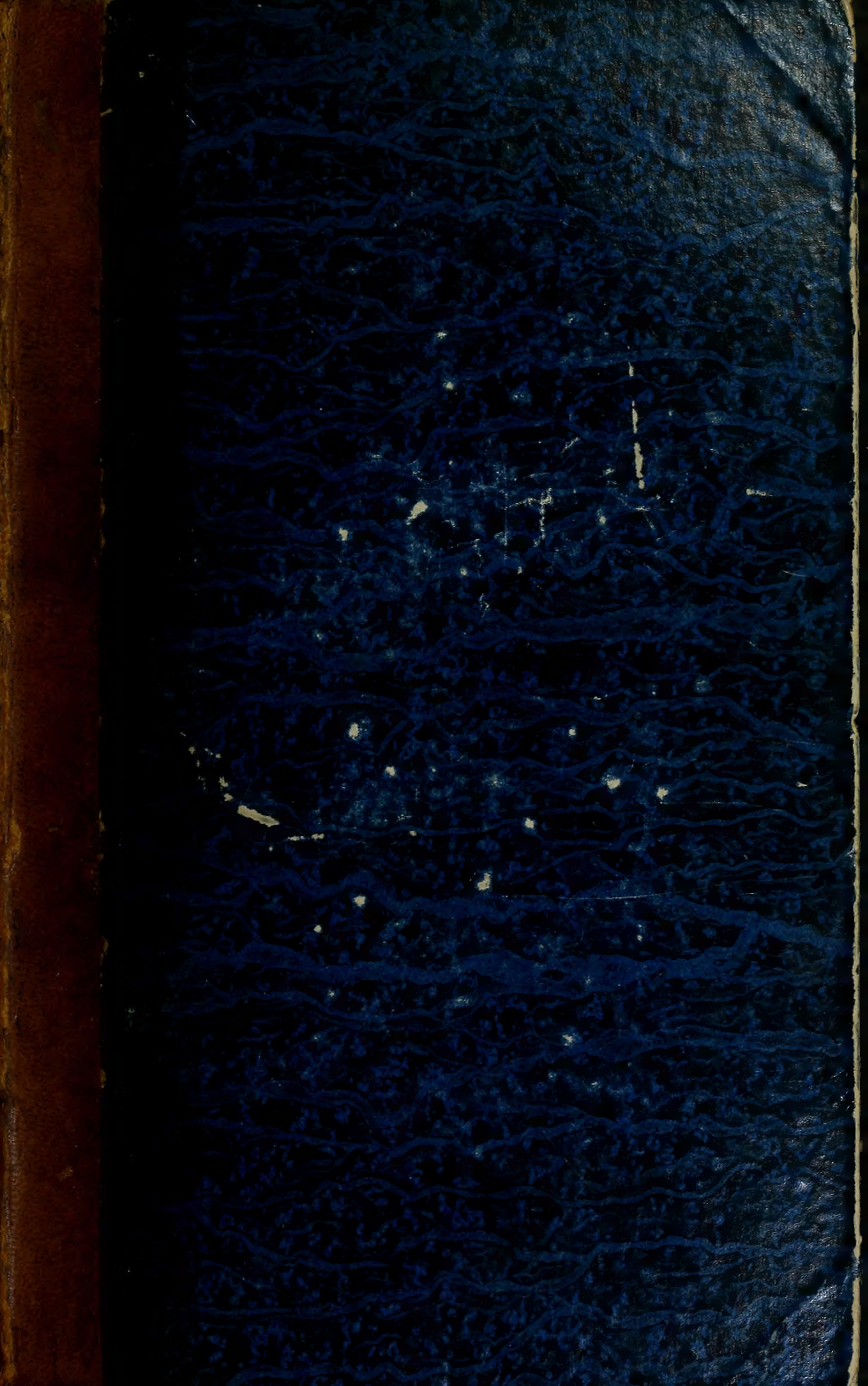
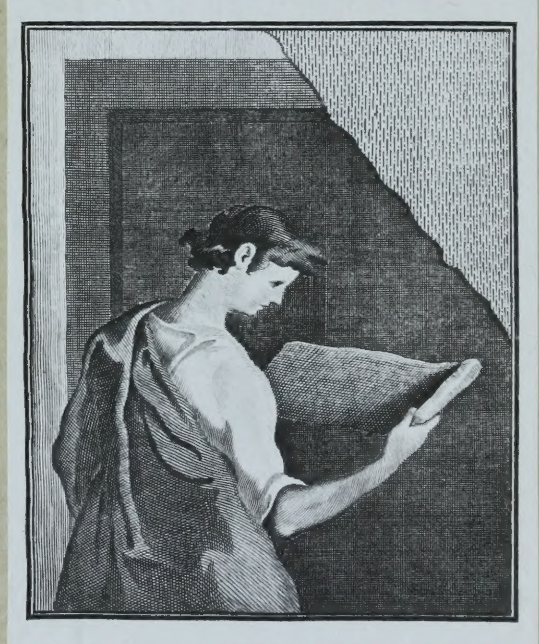




DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

DICTIONNAIRE
DES ARTS
DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françoise, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture; & M. LÉVESQUE, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME CINQUIEME.



A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des Auguſtins.

1792.



NOUVEAU DICTIONNAIRE DE PEINTURE.

P

PENDANT, (subst. masc.), On donne ce nom à un tableau, à une estampe qui, ayant les mêmes dimensions qu'un autre, peut être pendu, attaché à une place parallele du même mur & lui correspondre. On dit qu'un tableau est le pendant d'un autre, qu'il fait *pendant* avec un autre, que deux tableaux font *pendans.*

Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des *pendans*, on desire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal *pendant* avec un tableau clair; un tableau d'une com-

position triste, ou même seulement austère, ne sera pas bien *pendant* avec un tableau gai, ni un paysage avec un sujet d'histoire.

Pour que deux portraits soient *pendans*, il faut que les deux têtes soient tournées des deux côtés opposés, afin qu'elles se regardent en quelque sorte l'une l'autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits sont *en regard.*

On ne s'avise guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres fassent *pendans* : Mais on exige ordinairement cette correspondance dans les tableaux qu'on destine à décorer de petits cabinets, & qui sont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux soient de la même main.

Les véritables amateurs de l'art ne recherchent dans les tableaux que leur mérite, & ne négligent pas d'acquérir un tableau précieux qui n'a pas de *pendant* : mais ceux qui ne s'occupent que de la décoration, sont peu difficiles sur le mérite des ouvrages, & beaucoup sur leur correspondance.

Dans le siècle dernier, on achetoit des estampes comme de beaux ouvrages de l'art, & l'on n'exigeoit pas qu'elles fissent *pendans*. La plupart des belles estampes de G. Audran, d'Edelinck, de Poilly &c. n'avoient point de *pendant*. Aujourd'hui qu'on n'achète guère des estampes qu'en qualité de meubles, un graveur ne peut se promettre un débit sûr d'une estampe, s'il ne l'accompagne pas d'une estampe correspondante. Dès qu'il a gravé une planche, il faut qu'il se hâte d'en graver le *pendant*. Quelquefois cependant on veut bien faire grace à une bonne

estampe isolée, & alors on la fait servir de *milieu* entre deux *pendans*.

On pourroit représenter aux amateurs des *pendans*, qu'ils ne sont pas encore assez difficiles : Quand la composition charge le côté droit d'un tableau, ils devroient exiger que la composition de l'autre chargeât le côté gauche : si elle occupe le milieu de l'un, elle devroit occuper le milieu de l'autre. Puisqu'ils ne regardent plus les productions de l'art que comme des meubles, ils ont droit d'y exiger la plus parfaite symmétrie. Ils pourroient même convenir entre eux que cette correspondance symmétrique fait le premier mérite de l'art; ce seroit abréger les moyens d'être connoisseurs. S'ils n'avoient pas le coup-d'œil juste, ils pourroient devenir des connoisseurs irréfragables en prenant un compas.

Quoiqu'une statue puisse être correspondante avec une autre, on ne peut pas dire qu'elle en fait le *pendant*, parcequ'on ne pend pas une statue comme des tableaux ou des estampes; mais on pourroit le dire de certains bas-reliefs qu'on orne d'une bordure comme les tableaux, & qu'on attache de même (L).

PENSÉ (part. pass.) raisonné, réfléchi. On dit, dans la langue de l'art, qu'un tableau est bien *pensé*, qu'une figure est bien *pensée*.

PENSÉE (subst. féminin.) C'est ainsi qu'on nomme une idée grande, profonde, expressive, ingénieuse qui se trouve dans un tableau. Deux amans Arcadiens qui, pleins d'amour & de joie, entrent dans un boccage, & trouvent un tombeau avec cette inscription : *J'ai*

aussi vécu dans l'Arcadie, est une *pensée* qui fait profondément réfléchir le spectateur. Dans le tableau du déluge, un serpent qui seul reste encore hors de l'eau & rampe le long d'un rocher, est une *pensée* sublime qui marque bien l'incommensurable solitude qui couvre la terre inondée. Une mère qui se noye, & qui, par un dernier effort, tient encore son enfant au-dessus de l'eau, est une *pensée* expressive & touchante. Vénus donnant le fouet à son fils avec des roses, n'est qu'une *pensée* riante & badine.

Un effet d'ombre ou de lumière répandu sur le tableau, peut être une belle *pensée.* C'étoit une sublime *pensée* du Corrége de faire émaner la lumière de la figure du Christ nouveau-né, dans son tableau de l'adoration des bergers, qu'on appelle la nuit du Corrége. Plusieurs peintres ont, dans la suite, adopté cette idée; mais comme elle ne leur appartenoit pas, ils n'ont eu que le mérite de l'exécution.

C'est une belle *pensée* d'effet que cette ombre qui, dans le tableau de M. David, enveloppe la figure de Brutus au moment où l'on apporte les corps de ses deux fils décapités par son ordre. Brutus, en condamnant ses fils, n'a dû sentir que l'amour de Rome : l'arrêt prononcé, il ne sent plus que la nature : il fuit la lumière, il se cache dans l'ombre, il y est assis dans un état de stupeur : le déchirement de son ame ne se manifeste que par les convulsions des extrémités, & l'ombre qui le couvre ajoute à l'horreur que le spectateur doit éprouver. Cette *pensée* déjà grande par elle-même devient d'une poësie sublime, parce que cette ombre qui enveloppe Brutus, est celle que porte la statue de Rome. Ainsi c'est à l'om-

bre de Rome que s'eſt refugié le conſul après avoir, par amour pour elle, outragé la nature.

C'eſt une belle *penſée* d'expreſſion que celle de M. Reynolds dans ſon tableau du comte Ugolino. Ses enfans meurent autour de lui, ſur ſes genoux; il ne les regarde pas : ſon corps eſt droit, ſa tête eſt roide, ſon œil eſt fixe : il ne ſent plus, il eſt pétrifié.

Dans les ouvrages de l'art, comme dans ceux d'eſprit, une *penſée* qui ſemble d'abord ingénieuſe ne ſe ſoutient pas toujours à l'examen. Il ſemble même qu'un artiſte doit être encore plus ſévère qu'un écrivain, parce que les opérations de ſon art étant bien plus lentes que celles de l'écriture, laiſſent plus de temps à la réflexion : il ne peut pas s'excuſer ſur une illuſion d'un moment. Le ſculpteur, dont les opérations ſont encore plus longues que celles du peintre, doit être encore moins indulgent pour lui-même, & attendre moins d'indulgence de la part de ſes juges.

La *penſée* de l'amour qui ſe fait un arc de la maſſue d'Hercule eſt riante & ſemble ingénieuſe. On pourroit l'applaudir dans un poëte qui l'auroit traitée en quelques vers, ſur-tout s'il les eût écrits d'un ſtyle léger & badin : mais la ſculpture eſt ſérieuſe & réfléchie, & je doute qu'un ſculpteur ait bien fait de s'arrêter à cette penſée. Tailler un arc dans le bois d'une maſſue, eſt le travail d'un ouvrier vigoureux; il ne convient point à l'amour. Les anciens poëtes ne lui auroient pas impoſé de rudes travaux : ils lui donnent une foibleſſe apparente. Il a de petites mains, dit Moſchus, & cependant il lance ſes traits juſques dans l'Achéron, juſques dans le cœur du Dieu des

morts : il n'a qu'un petit carquois, que de petites flèches, mais il les lance jusques au ciel. Moschus n'auroit pas employé les petites mains de l'amour à faire un travail de charron. D'ailleurs le bois noueux d'une massue ne semble pas bien propre à faire un arc.

Le allegories peuvent-être mises au nombre des *pensées* : mais on a déja dit que les artistes en devoient faire très-sobrement usage. Il ne faut pas qu'un ouvrage de l'art soit une énigme.

Les *pensées* dans l'art temoignent que l'artiste est homme d'esprit ; mais elles sont perdues, si lui-même ne témoigne pas en même-temps qu'il est bon artiste. Un tableau mal fait, & rempli des plus belles *pensées*, ne sera toujours qu'un mauvais tableau.

Des gens d'esprit ont souvent communiqué des *pensées* fort heureuses à des artistes médiocres ; mais comme ils n'ont pu leur communiquer en même temps le talent de les bien rendre suivant l'art, ils ne leur ont en effet rien donné. (L.)

PERCÉ. (*Ad.*) On employe ce mot en parlant du paysage. On dit qu'un paysage est bien *percé* quand il laisse découvrir des objets eloignés. C'est un merite dans ce genre de laisser appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire soupçonner par des sentiers tortueux quand on ne les montre pas. Le contraire d'un paysage bien *perçé* est un paysage *bouché*. On disoit, par un mauvais jeu de mots, que les paysages de Boucher étoient *bouchés*. Il faut convenir cependant que des paysages peuvent avoir beaucoup de mérite sans être *percés* ; mais quand ils le sont, ils ont encore plus de charmes.

Le mot *percé* se prend aussi substantivement. On dit qu'il y a dans un paysage de beaux *percés*, quand à travers des roches, des arbres &c., la vue se perd dans les lointains. Les paysages qui ont de beaux *percés* sont plus piquans que ceux qui sont *ouverts*; c'est à dire, que ceux qui n'offrant qu'un petit nombre d'objets sur les premiers plans, laissent voir une vaste partie de l'horizon. Une sombre allée qui ne découvre le lointain que par un *percé* étroit est plus agréable qu'un paysage qui n'ayant que quelques bouquets d'arbres ou quelques fabriques sur les côtés des premiers plans, laisse à la vue la liberté de se porter sans obstacle à une grande distance. (L.)

PERSONNAGE. (*Subst. masc.*) Ce mot n'appartient pas à la langue des arts; on y employe le mot *figure*; & avec raison, puisque les *personnages* que les arts prennent pour objets de leurs imitations, ne sont que figurés.

Cependant par un usage trivial, mais étranger aux artistes, le mot *personnage* est employé en parlant des ouvrages de peinture exécutés en tapisserie. On dit: *une tapisserie à personnages*.

Mais avant que l'ouvrage de l'art existe, il faut que les *personnages* dont il sera l'imitation soient dans la tête de l'artiste, qu'il les voye & qu'ils soient ses premiers modèles. Il faut que, par la vue de l'ame, il embrasse d'un coup-d'œil l'action qu'il veut leur faire représenter. Dans cette opération de l'esprit, à moins qu'il n'ait l'imagination gâtée par les régles conventionnelles de l'art, il ne verra pas cette action comme un tableau conçu suivant ces régles, mais

telle qu'elle a dû ſe paſſer dans la nature. Aucun *perſonnage* inutile, aucun acceſſoire ambitieux ne viendra ſe peindre dans ſa penſée : il n'y trouvera que l'image des *perſonnages* néceſſaire, des acceſſoires convenables. Voilà l'eſquiſſe qu'il doit reſpecter & ſuivre. Voilà l'eſquiſſe qu'il ne manquera pas de gâter, ſi fidèle aux principes modernes des écoles, il cherche enſuite à imaginer des figures, des acceſſoires pour former des grouppes, pour les lier, pour boucher des trous, pour meubler des coins; toutes opérations meſquines & ſubalternes, par leſquelles on détruit la premiere conception du génie, qui conſiſte à voir le ſujet dans ſes grandes parties. En effet, comme la nature, dans les formes, offre de petites parties, de petits détails que l'art doit négliger ſous peine de tomber dans la pauvreté & la meſquinerie de deſſin, de même dans les actions, elle offre des parties inférieures, des détails inutiles que l'art doit négliger ſous peine de tomber dans la pauvreté & la meſquinerie de compoſition. Comment ſi, dans une action que l'artiſte auroit vue lui-même, il doit négliger ces détails vrais, mais dont il a dû être peu frappé, qu'il n'a même pu appercevoir que par un ſecond mouvement de ſon attention, comment, dis-je, ſe donne-t-il une peine nuiſible pour embarraſſer de ces détails une action qu'il n'a pu voir, & dans laquelle, peut-être, aucun des détails qu'il invente ne s'eſt remontré? Pourquoi me montrer, dans un ſujet noble & frappant, ces figures d'eſclaves ou d'enfans qui n'y ſont pas néceſſaires, ces meubles, ces uſtenſiles qui n'y ſont introduits que pour enrichir le tableau, ſuivant le langage des écoles, & pour l'appauvrir

en effet suivant le langage de la raison ? Il n'y a point d'autres règles pour la composition pittoresque que pour la composition poëtique. C'est aux peintres aussi bien qu'aux poëtes que Boileau a dit :

Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile,
Tout ce qu'on dit de trop est fade & rebutant ;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

Si l'esprit des amateurs de l'art ne se rassasie pas aisément d'inutilités, si même il s'en montre toujours plus avide, c'est qu'en général les amateurs & même les artistes ne connoissent point l'art ; ils ne connoissent que le métier, ils ont fait de ce métier des règles barbares, & dans leur orgueilleux aveuglement, ils traitent de barbares ceux qui refusent de corrompre l'art en les observant.

Couvrir une toile de grouppes liés, cadencés, contrastés, est un métier qui peut s'apprendre, que Pietre de Cortone a pu montrer à Romanelli, que Romanelli a pu montrer à d'autres, qui se perpétuera facilement des maîtres aux élèves : c'est un métier qui peut s'exercer aisément, & dans lequel Luc Giordano multiplioit sans peine les ouvrages. Mais composer un sujet des seules grandes parties qui sont nécessaires, & les bien rendre, c'est l'effort du génie & de l'art ; c'est ce qui éleve le très-petit nombre des grands maîtres, au dessus de la foule des habiles ouvriers ; c'est même ce dont les plus grands de nos maîtres n'ont laissé qu'un trop petit nombre d'exemples qu'ils semblent avoir plutôt produits par un heureux instinct que par

un principe arrêté; c'eſt je crois, s'il nous reſtoit des tableaux des grands peintres de la Grece, ce qui les éleveroit au deſſus des plus illuſtres de nos artiſtes; c'eſt ce qu'obſerve parmi nous un peintre encore jeune & déja célèbre, qui s'eſt identifié la penſée & le ſentiment des Grecs & qui prépare une grande révolution dans notre école.

Mais, diront les routiniers des écoles, ſi je compoſe mes ſujets des ſeules parties principales, & par conſéquent du plus petit nombre poſſible de figures, il reſtera des vuides ſur ma toile. Eh bien? les vuides ne ſont-ils pas dans la nature? Pourquoi ne ſe trouveroient ils pas dans ſes imitations? Mais comment lierai-je mes grouppes? Le lien des grouppes eſt-il donc eſſentiellement dans la nature, les grouppes y ſont ils eſſentiellement eux-mêmes? Mais ce coin ne ſera pas meublé. Tant-mieux, mon œil ne s'y portera pas, & s'arrêtera ſur ce qui doit le fixer. Mais l'exemple des grands maîtres dans l'art de la compoſition! Dites dans l'art des agencemens. Eh! leur exemple ſera-t-il donc plus impoſant, plus reſpectable que celui des anciens peintres de la Grece, celui qu'ont donné dans pluſieurs de leurs chefs-d'œuvre, Raphaël, Jules-Romain, le Dominiquin le Pouſſin? &c.

Mais, pourra-t-on dire encore, que deviendront les règles établies dans tant d'articles de ce dictionnaire lui-même, & fondées ſur la pratique ou les écrits de tant d'hommes habiles? Ce qu'elles deviendront? Des loix pour les artiſtes qui ne ſeront pas au deſſus d'elles. Compoſe-t-on donc un dictionnaire pour les ſeuls hommes de génie? Ne faut-il pas montrer le chemin battu à ceux qui tomberoient s'ils s'écartoient de cette route? (L.)

PERSPECTIVE (subst. fem.) La *perspective linéaire* est une science qui fait partie des mathématiques, & qui nous enseigne de quelle manière les lignes qui circonscrivent les objets se présentent à l'œil du spectateur suivant le point où cet œil est posé & la distance de ces objets. Cette science, peut-être moins perfectionnée qu'elle ne l'est aujourd'hui, étoit connue des anciens dès le temps d'Eschyle. Les peintures déterrées à Herculanum prouvent qu'ils la connoissoient du moins assez pour l'usage pratique. C'est ce qui est aussi prouvé par plusieurs bas-reliefs, & par quelques médailles. Si donc elle n'est point observée dans la Colonne trajane, ni dans quelques autres ouvrages de l'antiquité, il faut rejetter cette ignorance sur les auteurs de ces ouvrages, & non sur l'antiquité elle-même. Il n'y auroit aucun reproche que l'on ne pût faire aux anciens si on les jugeoit sur certains morceaux, & c'est ce qu'a fait souvent l'ignorance ou la mauvaise foi. Le temps a détruit & conservé indifféremment des chefs-d'œuvres & de pitoyables ouvrages. Est-ce sur les derniers que nous devons juger les anciens ?

Tant que la *perspective* a été inconnue, l'art est resté dans l'enfance, puisqu'elle seule apprend à rendre avec exactitude les raccourcis & qu'il se trouve des raccourcis dans les poses les plus simples. Il faut tracer des raccourcis & suivre les loix de la *perspective* pour représenter une figure vue de face posant les pieds à terre. Aussi Mengs veut-il que l'élève de peinture apprenne les premiers élémens de la *perspective* avant de dessiner d'après nature.

Il n'y a rien qui nous trompe plus aisément que

notre vue; pour peu qu'il y ait de changemens ou dans la position de notre œil, ou dans l'objet, il se trouvera une différence considérable entre l'original & la copie que nous en ferons. Mais la *perspective* est une règle sûre pour mesurer les ouvrages que nous voulons tracer & donner la vraie forme des lignes qui doivent en indiquer les contours. Il est vrai qu'il ne seroit pas aisé de tracer suivant les régles, toutes les lignes que donneroient les différentes parties du corps humain suivant leur distance & leur position. On y parviendroit cependant avec de la patience; mais il suffit de connoître les lignes principales pour trouver aisément les autres.

L'étude de cette science ne doit pas effrayer les élèves. Ils ne sont pas obligés de l'apprendre dans toute son étendue. Ce qu'ils doivent s'attacher à savoir, c'est le plan, le quarré sous tous ses aspects, le cercle, l'ovale, le triangle, & sur-tout la différence du point de vue, & celle que produit le point de distance suivant qu'il est ou plus près ou plus éloigné.

Le goût doit présider sur le choix de la hauteur à laquelle on place le point de vue. Si on le place trop haut, le tableau fait un effet peu agréable à l'œil. On en voit surtout des exemples dans les ouvrages de Van Ostade.

Ce n'est pas ici le lieu de donner les régles de la *perspective*; elles doivent être réservées pour le dictionnaire de pratique.

PERSPECTIVE AÉRIENNE; elle n'est pas soumise, comme la *perspective* linéaire, à des principes

rigoureusement démontrés. Elle enseigne le degré de lumière que les objets réflechissent vers le spectateur à raison de leur éloignement. Elle fait connoître que ces objets se dégradent de ton en proportion de l'air intermédiaire qui les sépare de l'œil qui les regarde : mais comme cet air peut être plus léger ou plus dense, plus pur ou plus chargé de vapeurs, on sent que cette dégradation ne doit pas être toujours la même. Dans un temps de brouillard, la dégradation est plus forte à quelques pieds quelle ne le seroit à quelques lieues par un temps serein. Quelquefois les lointains sont très-vigoureux : c'étoit ainsi que Rubens aimoit à les peindre, & en cela il n'a point menti contre la nature. C'est donc surtout par l'observation que le peintre apprendra les loix de la *perspective aérienne*. Il s'appercevra qu'en dégradant les tons, elle rend aussi les contours plus indécis, qu'elle efface les angles, & ne respecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues & incertaines.

PERSPECTIVE; on donne ce nom à des peintures que l'on place au fond d'une allée ou d'une galerie pour en prolonger la longueur apparente ou pour la terminer par des vues qui paroissent éloignées. Ces sortes de peintures font quelquefois une illusion passagère. On appelle encore *perspectives* des tableaux ou des estampes qui représentent des places, des rues, des temples qui offrent une grande profondeur. On appelle quelquefois H. Stéevick, Peter Néefs, des peintres de *perspectives*. Cette dénomination n'est pas condamnable; car quoique tous les peintres doivent représenter les objets suivant les règles de la *pers-*

pective, ceux qui ne repréfentent que des intérieurs de galeries ou d'édifices, peignent la *perfpective* par excellence & en font leur principal objet. (L)

PESANT (adj.) Une figure eft *pefante* quand elle eft d'une proportion courte, groffe, ramaffée : c'eft le contraire de la proportion fvelte & élégante. Un contour *pefant* eft le contraire d'un contour fin & léger. On dit auffi métaphoriquement que des tons font *pefans*, comme on dit qu'ils font légers. Les tons mattes femblent à l'œil avoir de la pefanteur, & les tons agréables & brillans, de la légereté. Une draperie *pefante* n'eft point celle qui eft d'une étoffe groffière ; Raphaël n'a pas fouvent employé les étoffes fines dans fes draperies, & cependant elles font loin d'être *pefantes* : on entend par une drapperie *pefante* celle qui eft trop lourde pour la figure qui la porte, qui l'enveloppe au lieu de la vêtir, qui cache les formes, qui ne fe diftribue pas en plis grands à la fois & légers, en un mot qui forme plutôt ce qu'on appelle *paquet*, que de belles fuites de plis dont on fente la caufe, l'origine & la fin. Un ciel eft *pefant* par le ton, il l'eft auffi par la forme des nuages. Il eft *pefant* par le ton quand il n'a point cette couleur vague qui peint la légereté de l'air & cette clarté qui montre que les vapeurs aëriennes font tout imbibées de lumière ; il eft *pefant* par la forme, quand il eft chargé de nuages qui n'ont pas de mouvement, & qui reffemblent plutôt à des corps folides, qu'à des amas de vapeur que le vent chaffe à fon gré. Un feuillé eft *pefant* quand il n'indique pas la légereté des feuilles que le moindre fouffle peut agiter. La

composition est *pesante*, quand elle est surchargée d'objets, autour desquels on ne peut tourner, autour desquels on ne sent pas l'air circuler. Enfin l'exécution est *pesante*, quand le pinceau est peiné, quand on sent que l'artiste à peint d'une main lourde, quand ses touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légèrement ses teintes, il les a maladroitement brouillées.

Tous les genres de *pesanteur* sont désagréables à l'œil; tous sont contraires à la nature qui est grande, mais qui n'est point lourde. La légèreté dans un grand nombre de parties de l'art est capable de procurer seule de brillans succès, & la *pesanteur*, de nuire à un très-grand mérite. Elle choque au premier coup-d'œil, & ce coup-d'œil est décisif, parce qu'il est bien peu d'hommes qui reviennent sur leur premier jugement. (L)

PETIT (adj.) Il se prend toujours en mauvaise part. La nature est grande; la voir *petite*, l'imiter *petitement*, c'est la voir mal, c'est l'imiter faussement.

On a une *petite* manière de dessiner; d'abord par rapport au trait, quand on rend *petites* les formes qui sont grandes dans la nature, quand on s'arrête aux *petites* formes au lieu de se fixer principalement à celles qui ont de la grandeur : ensuite la manière de dessiner peut être *petite* dans l'exécution, quand dans le dessin, on ne voit pas les grandes masses qu'offre la nature, quand on ne frappe que des touches maigres & timides, quand on tombe dans la sécheresse, qui est toujours un défaut de grandeur, puisqu'on est sec parce qu'on divise d'une manière

tranchée ce qui doit être uni, enfin quand on ne ſait pas deſſiner d'un crayon large, d'un pinceau large.

On a une *petite* manière de peindre, quand on a un pinceau timide, tâtonné; quand on ne ſait point peindre largement, moëlleuſement; quand on ne ſait terminer ſon ouvrage qu'en le léchant, au lieu d'aſſurer l'effet par des maſſes qui le déterminent, par des touches qui le rendent piquant.

On eſt *petit* dans la compoſition, quand on ne ſait pas connoître & choiſir les grandes parties du ſujet, celles qui le conſtituent, celles qui en aſſurent l'expreſſion, & qu'on les néglige pour ſe livrer à des acceſſoires qui pourroient être ſupprimés ſans que le ſujet y perdît rien.

On eſt *petit* par tout ce qui n'annonce aucune grandeur dans l'ame de l'artiſte; par des expreſſions triviales ou équivoques quand elles devroient être bien déterminées, bien appropriées à la ſituation; par des têtes, des attitudes baſſes ou indifférentes, quand elles devroient avoir de la nobleſſe & de la dignité; par des draperies meſquinement collées, quand elles devroient être majeſtueuſement flottantes; par de *petits* plis multipliés & ſans caractère, quand les plis doivent être ſavamment diſtribués par grandes maſſes; par des acceſſoires étrangers au ſujet, quand tout doit s'y rapporter; par des épiſodes dont la meſquinerie contraſte avec la nobleſſe de l'objet principal.

Petit ſe prend auſſi ſubſtantivement; on dit *le petit* pour ſignifier le genre dans lequel on n'employe que des figures de petite proportion. Les Hollandois ſe ſont plus diſtingués dans le *petit* que dans le *grand*.

Le *petit* a lui-même ſa grandeur & ſa petiteſſe.

On

On peut, dans de *petites* proportions, faire des figures dont les formes soient grandes; des tableaux qui aient de grands effets, des compositions qui aient un grand caractère. On peut dans le *petit* avoir une grande & une *petite* exécution.

Le *petit* est petitement fait, quand il est traité d'une *petite* manière : on peut même, dans le *petit*, avoir un pinceau large, établir de larges masses, avoir une touche large & nourrie.

Le Poussin peignoit en *petit* & ses ouvrages réunissent tous les genres de grandeur : ses expressions sont grandes, ses figurines sont très-grandement dessinées.

Un grand nombre de Hollandois ayant cherché principalement le fini, la propreté, le léché, ont traité petitement le *petit*.

Comme *le petit* ne peut être bien vu sans être placé assez près de l'œil, il exige d'être plus fini que de grands tableaux qui sont placés loin du spectateur; mais on peut encore parvenir à ce fini d'une grande manière; des touches frappées à propos terminent *le petit* beaucoup mieux, & d'une manière bien plus ragoutante, qu'un ouvrage pénible & recherché. Le *très-petit* surtout ne demande, pour être fini autant qu'il doit l'être, que des touches spirituelles, qui annoncent tout ce qu'on ne peut rendre dans de si foibles proportions. (L)

PEUPLÉ (adj.) Je trouve ce mot dans la nomenclature que M. Watelet avoit dressée des articles dont il se proposoit de composer son dictionnaire. Cette expression peut en effet être devenue un terme

de l'art, depuis qu'on ſe propoſe plutôt de bien *peu-pler* un tableau, de le *meubler* d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer ſeulement le nombre de figures qui ſont néceſſaires à l'expreſſion du ſujet. Il ſemble, & le ſage Mengs en a fait plus d'une fois des plaintes amères, que pluſieurs des peintres Italiens qui ſe ſont fait une grande réputation depuis la dégradation de l'art, ſe ſoient propoſé, comme un problême de peinture, de faire entrer le plus grand nombre poſſible de figures ſur une toile ou un enduit donné. Ce ſont les peintres qui ont ſu multiplier le nombre des figures dans un vaſte champ, à qui les juges modernes ont accordé le génie de ce qu'ils appellent la grande machine, le génie de la compoſition par excellence. Il y auroit ſans doute bien plus de génie à économiſer le nombre des figures, & à n'en admettre aucune ſans avoir bien réfléchi ſur les motifs qui la rendent néceſſaire, & ſur les moyens de la faire contribuer à porter plus vivement, à imprimer plus profondément dans l'ame du ſpectateur l'intérêt du ſujet.

Demandez aux peintres à grandes machines, à ces hommes ſi ſavans dans les règles claſſiques de la compoſition, pourquoi ils ont introduit telles ou telles figures dans un tableau. Ils répondront le plus ſouvent : « c'eſt pour boucher un trou ; c'eſt pour lier ce grouppe ; » c'eſt pour élargir cette maſſe ». Eh ! ce n'eſt là que du métier. L'art eſt d'exprimer le ſujet ; les grouppes, les maſſes, la chaîne de la compoſition ne doivent exiſter que pour rendre cette expreſſion plus puiſſante. Le ſpectateur ne doit pas ſeulement s'appercevoir que l'artiſte ſe ſoit occupé de ces moyens,

Laiſſez des trous, des interruptions de chaîne & toutes les leçons de l'école, & ne venez pas diſtraire mon attention du ſujet par une ſeule figure, un ſeul acceſſoire inutile. Comme l'art eſt dégradé par tous les petits principes auxquels on veut ſoumettre ceux qui le profeſſent !

Il les ignoroit, ces principes, le prince de l'art, le divin Raphaël; & c'eſt à cauſe de cette heureuſe ignorance, que tant de juges, tant d'artiſtes modernes ne lui ont rendu qu'un hommage forcé. (L.)

P H

PHYSIONOMIE (ſubſt. fem.) Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits, étoit fondée ſur des principes qui pouvoient conſtituer une ſcience. Les hommes ſe figurent aiſément qu'ils peuvent ce qu'ils ont le deſir de pouvoir, & cette foibleſſe de l'eſprit humain a donné naiſſance à des ſciences différentes, qui n'ont d'autre fondement que cette foibleſſe même. Les hommes voudroient pouvoir changer en or des ſubſtances communes; de ce deſir eſt née l'alchymie. Ils voudroient lire dans l'avenir; & de là ſont nées l'aſtrologie judiciaire, la chiromancie, la nécromantie & toutes les ſuperſtitions qui forment l'art prétendu de la divination. Ils voudroient pouvoir lire ſur le front des hommes l'intérieur de leur ame & les qualités de leur caractère, & ils ont formé une ſcience qu'ils ont appellée phyſiognomonie. Ariſtote n'a pas cru indigne de lui d'en compoſer un traité, & l'on y trouve, avec les préjugés

de ſon ſiècle, des traits dignes de ſon génie. Polémon, Mélanthius ont ſuivi ſon exemple, mais ils n'ont pu joindre, comme lui, des obſervations profondes à leurs imaginations ſuperſtitieuſes. Jean-Baptiſte Porta, gentilhomme Napolitain, homme crédule, a renouvellé, dans le ſeizième ſiècle, cette ſcience fondée ſur la crédulité, & il a eu le ſuccès que peuvent toujours eſpérer ceux qui flattent la ſuperſtition. Enfin, dans le 18e ſiècle, qu'on appelle le ſiècle de la philoſophie, un homme s'eſt rendu célèbre par ſes prétendues découvertes phyſiognomoniques, & il a trouvé de zélés partiſans chez des peuples qui ont une réputation de ſageſſe, & ſur des hommes qui ne devroient pas être tout-à-fait étrangers à la philoſophie.

La phyſiognomonie eſt une ſcience fauſſe. La conformation du front, du nez, de la bouche; des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts, des cheveux droits, légèrement friſés ou crépus, ne décident point du caractère des hommes. On peut ajouter qu'il eſt dangereux de croire à cette ſcience, parce qu'il l'eſt de former ſur les hommes des jugemens iniques.

Mais ſi l'on ne doit porter aucun jugement ſur les parties de notre viſage que nos habitudes ne peuvent changer, ſi un front large, un menton pointu, un nez aquilin n'ont aucune influence ſur notre caractère, il eſt des jugemens que l'on peut porter ſur les parties muſculeuſes & mobiles, parce que nos paſſions habituelles ont ſur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuſe des plis au front, rapproche les ſourcils. L'habitude du calme intérieur répand

un doux repos ſur toute la phyſionomie. L'habitude de la douleur éteint l'éclat des yeux, abbaiſſe la paupière ſupérieure : celle du rire fait relever les angles des lèvres, & ſillonne le voiſinage des angles extérieurs des yeux. L'habitude de la colère ne laiſſe pas toujours des traits ineffaçables ; mais en obſervant bien l'homme très-iraſcible, on verra que ſes traits expriment une colère commençante, lors même qu'il ne fait que s'animer.

Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il repréſente, que la conformation de leurs traits, doit faire une étude profonde de tout ce qui indique ſur la phyſionomie l'habitude des paſſions.

Il doit faire plus encore. Quoique nous ne croyons pas, & que lui-même ne doive pas croire que la conformation des parties immobiles de la tête ait quelqu'influence ſur les mœurs, ou reçoive des mœurs aucune influence, il n'en eſt pas moins vrai qu'il y a dans la conformation de ces parties certains caractères qui donnent à l'homme l'air bon ou méchant, l'air ſpirituel ou ſtupide, qui ſemblent indiquer des habitudes ſages ou déſordonnées, prudentes ou folles, tempérées ou luxurieuſes.

Un homme peut avoir les yeux couverts, & une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchiſe. Une face allongée, dans la forme de celle des moutons, donne une phyſionomie ſtupide, & peut être cependant celle d'un homme d'eſprit : mais le peintre qui voudra repréſenter un philoſophe, ne lui donnera pas cette configuration.

On fait qu'il y a eu des héros de fort mauvaife mine; un peintre feroit très-juftement répréhenfible, s'il donnoit une mauvaife mine à un héros, à moins qu'il n'en fit le portrait.

Il ne fauroit donc trop étudier les caractères qui conftituent les phyfionomies qui font regardées comme baffes, nobles, hautaines, fines, fpirituelles, réfléchies, perfides, fincères, humaines, cruelles. Ces caractères peuvent être trompeurs, mais ils font vrais pour l'artifte.

L'hiftoire nous apprend que Charles-le-Mauvais, roi de Navarre, avoit une belle phyfionomie, des manières agréables, qu'on ne pouvoit le voir & fe défendre de la féduction : mais le peintre ne repréfentera jamais un méchant homme fous les traits que l'hiftoire donne à Charles-le-Mauvais.

L'art doit donner un air aimable à l'homme qu'il veut nous faire aimer, un air cruel à celui dont il veut peindre la férocité, un air perfide au traître, un air fervile à l'homme bas.

Perfonne n'a plus varié que Raphaël le caractère des phyfionomies. Ce maître inimitable dans un fi grand nombre de parties capitales de l'art, eft encore le plus grand maître dans cette partie. Il n'a pas craint de dégrader l'art en repréfentant les phyfionomies même les plus ignobles. Les peintres qu'on appelle de grande machine ne l'ont point imité en cela. Dans la foule innombrable de figures qu'ils fe plaifent à créer, à groupper, à faire contrafter, il n'en eft pas le plus fouvent une feule qui préfente un caractère bien marqué. Quand ils ont fait des figures, ils croyent avoir tout fait : mais elles font comme ces hommes

à qui l'on ne fait pas attention, parce qu'ils n'ont pas de phyſionomies.

Ariſtote, & après lui Porta, ont obſervé qu'il y avoit des hommes dont la phyſionomie avoit le caractère de tête de certains animaux, d'où ils ont conclu qu'ils en avoient auſſi le caractère moral. Ce n'eſt point une vérité phyſique, mais ce peut en être une pour l'artiſte, & je ne crois pas qu'il doive la négliger. Jules-Céſar avoit quelque choſe du caractère de l'aigle; Buffon, ſi noble dans ſon ſtyle, ſi grand dans ſes idées, avoit une tête qui pouvoit reſſembler à celle du lion.

Winckelmann a une idée au moins ingénieuſe ſur le mêlange qu'il penſe que les anciens ont fait quelquefois de la phyſionomie de l'homme avec celle des animaux. Il croit que les artiſtes grecs ne ſe ſont pas contentés de comparer à la phyſionomie de quelques animaux celle de l'homme, mais qu'ils ont quelquefois relevé, & même embelli le caractère de certaines figures humaines, en leur donnant quelques traits de certains animaux. « Cette remarque, ajoute-» t-il, qui pourroit d'abord paroître abſurde, faute » d'un examen réfléchi, frappera certainement tout » obſervateur attentif, & lui en fera ſentir la vérité » dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu » qu'on examine la configuration du roi des dieux, » on découvre dans ſes têtes toute la forme du lion, » le roi des animaux, non-ſeulement à ſes grands » yeux ronds, à ſon front haut & impoſant, & à » ſon nez mobile & gonflé, mais encore à ſa cheve-» lure qui deſcend du haut de la tête, puis remonte » du côté du front, & ſe partage en retombant en

» arc ; ce qui n'eſt pas le caractère de la figure
» humaine, mais celui de la crinière du lion. Quant
» à Hercule, les proportions de ſa tête au cou nous
» offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour
» indiquer dans ce héros une vigueur & une puiſ-
» ſance ſupérieures aux forces humaines, on lui a
» donné la tête & le cou de cet animal, parties tout
» autrement proportionnées que dans l'homme, qui
» a la tête plus groſſe & le cou plus petit. On pour-
» roit dire encore que les cheveux courts ſur le front
» d'Hercule, déſignent une image allégorique ; rela-
» tivement aux crins courts ſur le front du taureau ».

Je lis dans Felibien des obſervations ſur la phyſionomie que je crois devoir rapporter, parce qu'elles peuvent inſpirer aux artiſtes des obſervations encore plus détaillées, & les mettre ſur la route des études qu'ils doivent faire pour cette partie.

Il remarque qu'il y a dans l'homme quatre humeurs qui ſuivant qu'elles dominent en lui ſont les cauſes de ſes inclinations ; le peintre doit étudier quelle eſt celle qui a le plus d'influence ſur le caractère qu'il veut repréſenter. C'eſt ce que la nature indique ſurtout par la couleur qu'elle répand ſur le corps en qui l'une de ces humeurs eſt dominante : c'eſt ainſi qu'elle marque la différence de l'homme ſanguin & du mélancolique.

Si dans une perſonne la couleur dominante eſt pâle, plombée & livide, c'eſt l'indice d'une bile noire, & d'une inclination vers la vindication, l'envie & d'autres paſſions qu'occaſionne ce temperamment. Auſſi le Pouſſin, dans ſon tableau du jugement de Salomon, a-t-il choiſi ces couleurs pour repréſenter le méchant

caractère de la femme qui osoit réclamer un enfant qui ne lui appartenoit pas; tandis qu'il a répandu sur le teint de la véritable mère une teinte un peu vermeille qui indique la bonté de son caractère. Car les personnes sanguines peuvent bien avoir des mouvemens passagers de colère, mais elles sont ordinairement incapables de haine & de méchanceté. Quand on avertit César de se défier d'Antoine & de Dolabella, il répondit qu'il ne craignoit point ces teints frais & vermeils, mais bien ces hommes pâles & maigres, tels que Cassius & Brutus.

Il est vrai cependant que les hommes qui ont un teint trop rouge & trop ardent pourront devenir à craindre parce que la chaleur surabondante du sang les rend emportés. Mais le peintre, pour exprimer les tempéramens, ne doit pas s'attacher à la couleur seule du visage, qui peut même être modifiée par le genre de vie que menent les hommes, lorsqu'ils sont continuellement exposés aux intempéries de l'air, au hâle des vents, à l'ardeur brulante du soleil. Aussi le Poussin, en indiquant par la couleur du teint la méchanceté de la fausse mère, n'a pas négligé d'indiquer son caractère atroce par d'autres caractères qui tiennent aux formes, tels qu'une maigreur & une sécheresse que cause l'acide rongeur de la bile noire.

Il n'est pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les physionomistes ont porté sur la forme de la tête. Quoique ce soient des signes trompeurs, il suffit pour l'artiste qu'ils soient appuyés sur un assez grand nombre d'observations. Ils croyent, par exemple, qu'un visage trop plein est l'indication d'un caractère lent & paresseux, d'un

eſprit lourd, craintif, inconſtant, préſomptueux, d'une humeur luxurieuſe : tel étoit Vitellius. Au contraire, un viſage moyennement maigre, ſemble indiquer la prudence, l'attachement à l'étude, un eſprit actif : tels étoient Cicéron & Céſar; & chez les modernes, Newton, Pope, Monteſquieu.

Les phyſionomiſtes veulent que la tête pointue ſoit un ſigne de ſtupidité, & c'eſt ainſi qu'Homère repréſente Therſite. On croit qu'une petite tête eſt une marque de bon ſens; mais elle devient une marque de bêtiſe ſi elle eſt portée ſur un long cou; elle donne à l'homme une conformation qui a du rapport avec celle de l'oie, animal vorace & ſtupide. La peau du front ridée & abattue ſur les ſourcils eſt un ſigne de cruauté; ſi elle couvre trop de graiſſe, elle eſt celui d'un eſprit groſſier. Des ſourcils qui ſe touchent & s'épaiſſiſſent auprès du nez témoignent de la méchanceté. S'ils ſont extrêmement arqués, ils donnent l'expreſſion d'un étonnement ſtupide qui témoigne peu d'eſprit : mais quand ils ſont médiocrement épais & modérément taillés en arc, ils ſont le ſigne d'une ame calme, d'un eſprit modéré.

Les yeux bien fendus & brillans témoignent une ame ſaine; ceux qui ſortent de la tête n'indiquent que de la bêtiſe ou de la méchanceté. Les yeux enfoncés ſont un ſigne d'envie, de perfidie : trop rapprochés l'un de l'autre, ils indiquent de la cruauté.

Des cheveux bruns témoignent de la force & le courage qu'elle inſpire; les cheveux blonds ſont une marque de délicateſſe qu'accompagne ordinairement la douceur; on regarde vulgairement les cheveux roux comme la marque d'un caractère dangereux.

» Si le peintre, continue Félibien, veut repré-
» ſenter quelque grand perſonnage, avec les marques
» d'un homme fort & vaillant, il le fera d'une
» taille droite & haute, les épaules larges, l'eſtomac
» puiſſant, les jointures & toutes les extrêmités bien
» marquées, les cuiſſes charnues, les jambes aſſez
» pleines, les bras nerveux, la tête ronde & plutôt
» petite que groſſe, le teint vif, les yeux brillans
» & bien fendus, le front uni, le viſage d'une
» belle forme, mais convenable à ſa condition & à
» la nature de ſon pays ».

» Un homme timide & poltron au contraire, aura
» les cheveux mous & abbattus, une foibleſſe par
» tout le corps, le col un peu long, la vue trouble,
» les épaules ſerrées & l'eſtomac petit ».

» S'il faut repréſenter un homme d'une condition
» diſtinguée, il faut le faire d'une taille haute &
» dégagée, tel que nous voyons la ſtatue d'Antinoüs;
» la chair médiocrement délicate, blanche, & un peu
» mêlée de rouge. Que les cheveux ne ſoient ni plats,
» ni trop friſés, les doigts longs, le viſage ni trop
» plein ni trop maigre, le regard gracieux : & après
» tout cela, il faut que le jugement du peintre diſ-
» poſe toutes les parties du corps avec une proportion
» conforme aux perſonnes qu'il veut repréſenter, fai-
» ſant paroître plus de grace & de nobleſſe dans les
» uns que dans les autres ».

» S'il veut peindre un ſtupide, il doit conſidérer
» que de telles gens ont ordinairement le viſage peu
» animé & plein de chair, le ventre gros, les cuiſſes
» puiſſantes, les jambes graſſes, le front rond, les
» yeux fixes ou égarés ».

» Un homme fou & méchant aura les cheveux ru-
» des, la tête petite & mal formée, les oreilles
» grandes & pendantes, le col long, les yeux secs
» & obscurs, petits & enfoncés, ou enflés comme ceux
» d'un homme ivre qui vient de dormir, avec le
» regard fixe & le menton fort grand ou fort court,
» la bouche grande, le dos un peu courbé, le ven-
» tre gros, les cuisses & les extrêmités des pieds &
» des mains dures & pleines de chair, le teint pâle,
» & néanmoins rouge au milieu des joues ».

» Toutes ces remarques sont des observations gé-
» nérales · on peut en faire encore d'autres particulières,
» afin de représenter deux méchants hommes qui ne
» se ressembleront pas, & qui auront cependant tous
» deux des signes de méchanceté. C'est ainsi que Ra-
» phaël & Léonard de Vinci ont peint différemment
» le traître Judas, dans les tableaux qu'ils ont faits
» de la Cene, l'un aux loges du Vatican & l'autre
» à Milan; car bien que ces deux signes n'aient au-
» cune ressemblance, on y voit néanmoins tous les
» signes d'un méchant esprit. » (L)

PIERRE (subst. fem.) Sébastien de Venise, qu'on nomme plus communément Frà Bastian del piombo, n'avoit pas une manière d'opérer assez facile pour réussir dans le genre de la fresque qui exige une manœuvre très-expéditive. Il voulut y suppléer par la peinture à l'huile sur la *pierre*; mais il s'apperçut que les peintures en ce genre, faites par les premiers peintres qui avoient travaillé à l'huile en Italie, avoient d'abord poussé au noir, & s'étoient effacées en peu de temps. Il imagina, pour obvier à cet in-

convénient, une composition de poix & de mastic fondus & mêlés ensemble, & il en fit enduire avec de la chaux vive les murs qu'il se proposoit de peindre. Par ce moyen, ses ouvrages n'étoient point attaqués par l'humidité, & conservoient le premier éclat de leurs couleurs. Il employa ce procédé pour travailler sur les *pierres* les plus dures.

Le même artiste imagina de peindre sur des *pierres* de diverses couleurs, & les couleurs même de ces *pierres* servoient de fond à sa peinture. Cette nouvelle manière eut beaucoup de partisans, & ce fut pour assurer la durée aux ouvrages en ce genre qu'on lui demandoit, qu'il inventa l'enduit dont nous venons de parler. (L)

PIERRES FINES. Elles appartiennent à l'art quand, par l'industrie des graveurs, elles ont ajouté une valeur nouvelle à celle qu'elles avoient par elles-mêmes. On grave en creux & en relief sur la plupart des *pierres précieuses*, sans même en excepter le diamant.

PIERRES GRAVÉES. On doit présumer que les Egyptiens qui gravoient avec tant de facilité sur des matières aussi dures que sont le Granite, le Basalte, & tous les autres marbres des carrières de l'Egypte, n'ignorèrent pas long-temps l'art de graver en creux sur les métaux, & singulièrement en petit sur les *pierres fines* & sur les pierres précieuses. Moyse, *exod.* c. 25. v. 30, & c. 39. v. 6. 14, parle avec éloge de Beseléel, de la tribu de Juda, qui grava les noms des douze tribus sur les différentes pierres précieuses dont

étoient enrichis l'éphod & le rational du grand prêtre.

On ne peut contester que l'art de la gravure sur les *pierres fines*, qui avoit pris naissance dans l'Orient, n'y ait été toujours cultivé depuis sans interruption, moins pour satisfaire à un vain appareil de luxe, que par la nécessité où se trouvoient les peuples de ces pays-là d'avoir des cachets : car aucun écrit, aucun acte n'y étoient tenus pour légitimes & pour authentiques, qu'autant qu'ils étoient revêtus du sceau de la personne qui les avoit dictés. C'est ce qui est dit positivement dans le livre d'Esther, c. 3. v. 10, c. 8. v. 8, & les auteurs ont décrit l'anneau de Gigés, *Plat. in polit.* & celui de Darius. Enfin qu'on ouvre Daniel, c. 6. v. 17, que l'on consulte Herodote, l. 1. on y verra qu'à Babylone les grands avoient chacun leur cachet particulier.

Les Egyptiens & les principales nations de l'Asie conservèrent toujours leur attachement pour les *pierres gravées*. On sait que Mithridate en avoit fait une collection singulière, comme le dit Pline, l. 37, c. 17 & lorsque Lucullus, ce Romain si célèbre par sa magnificence & par ses richesses, aborde à Alexandrie, Ptolemée uniquement occupé du soin de lui plaire, ne trouve rien dans son empire de plus précieux à lui offrir, qu'une émeraude montée en or, sur laquelle le portrait de ce prince Egyptien étoit gravé. Celui de Bacchus l'étoit sur la bague de Cléopatre.

Le commerce maritime des Etrusques les ayant liés avec les Egyptiens, les Phéniciens & quelques autres peuples de l'Orient, ils apprirent les mêmes arts & les mêmes sciences que ces nations professoient,

& ils les apportèrent en Italie. Ce n'eſt guère que le commerce qui forme, en quelque façon, de différens peuples, une ſeule nation. Les Etruſques commencèrent donc à ſe familiariſer avec les arts, heureux fruits de la paix & de l'abondance : ils cultivèrent la ſculpture, la peinture, l'architecture, & ils ne montrerent pas moins de talent pour la gravure ſur les *pierres fines.*

Le commencement des arts ne fut pas différent en Grece de ce qu'il avoit été en Etrurie. Ce furent encore les Egyptiens qui mirent les inſtrumens des arts entre les mains des Grecs, en même temps qu'ils dictoient à Platon les principes de la ſageſſe qu'il étoit venu puiſer chez eux, & qu'ils permettoient aux légiſlateurs Grecs de tranſcrire leurs loix pour les établir enſuite dans leur pays.

Cette nation, tout ingénieuſe qu'elle étoit, demeura dans l'ignorance de la gravure juſqu'à Dédale qui le premier ſut animer la ſculpture en donnant du mouvement à ſes figures. Il vivoit avant le temps de la guerre de Troie, environ douze cents quarante ans avant J. C. Ce ne fut cependant que dans le ſiècle d'Alexandre, que les progrès des arts parurent en Grece dans tout leur éclat. Alors ſe montrèrent les Appelle, les Lyſippe, les Pyrgotele, qui partageant les faveurs & les bienfaits de cet illuſtre conquérant, diſputèrent à qui le repréſenteroit avec plus de grace & de dignité. Le premier y employa ſon pinceau avec le ſuccès que perſonne n'ignore, & Lyſippe ayant été choiſi pour former en bronze le buſte de ce prince, Pyrgotele fut ſeul jugé digne de le graver.

La nature ne produit point des hommes ſi rares,

ſans leur donner pour émules d'autres hommes de génie : ainſi l'on vit ſe répandre par toute la Grece une multitude d'excellens artiſtes, & pour me renfermer dans mon ſujet, il y eut dans toutes les villes des graveurs d'un mérite diſtingué. L'art de la gravure en *pierres fines* eut, entre les mains des Grecs, les ſuccès que promettent les travaux aſſidus & multipliés. Il ne fallut plus chercher de bons graveurs hors de chez eux, & ces peuples ſe maintinrent dans cette ſupériorité. Cronius, Apollonide, Dioſcoride, Solon, Hyllus, & beaucoup d'autres dont les noms ſont conſacrés ſur leurs gravures, ſe rendirent très-célèbres dans cette profeſſion. En un mot, on ne trouve guere, ſur les belles pierres gravées, d'autres noms que des noms Grecs.

Les Romains ne prirent du goût pour les beaux arts que lorſque, ayant pénétré dans la Grece & l'Aſie, ils eurent été témoins de la haute eſtime qu'on y faiſoit des grands artiſtes dans les arts libéraux, ainſi que de leurs productions. Alors ils ſe livrerent à la recherche des belles choſes, & ne mettant point de bornes à la curioſité des pierres gravées, non-ſeulement ils en dépouillerent la Grece, mais ils attirèrent encore à Rome, pour en graver de nouvelles, les Dioſcoride, les Solon & d'autres artiſtes auſſi diſtingués. On para les ſtatues des dieux de ces ſortes d'ornemens, on en monta des bagues à l'uſage de toutes les conditions, &, qui pourroit le croire ? il ſe rencontra des voluptueux aſſez délicats, pour ne pouvoir ſoutenir pendant l'été le poids de ces ſortes de bagues. Juven. ſat. I. v. 28. Il fallut en faire de plus légères & de plus épaiſſes pour les différentes ſaiſons.

Quand

Quand les perſonnes moins riches n'avoient pas le moyen de ſe procurer une *pierre fine*, ils faiſoient ſeulement monter ſur leurs anneaux un morceau de verre colorié, gravé ou moulé ſur quelque belle gravure : & l'on voit aujourd'hui, dans pluſieurs cabinets, de ces verres antiques, dont quelques uns tiennent lieu d'excellentes gravures antiques que l'on n'a plus.

Leurs anneaux, leurs bagues, leurs pierres gravées ſervoient à cacheter ce qu'ils avoient de plus cher & de plus précieux ; en particulier leurs lettres ou leurs tablettes. Cette coutume a paſſé de ſiècle en ſiècle, & eſt venue juſqu'à nos jours, ſans avoir ſouffert preſqu'aucune variation. Elle ſubſiſte encore dans toute l'Europe & juſques chez les Orientaux ; & c'eſt ce qui a mis ces derniers peuples, ſi peu curieux d'ailleurs de cultiver les arts, dans la néceſſité d'exercer celui de la gravure en creux ſur les *pierres fines*, afin d'avoir des cachets à leur uſage.

Comme tous les citoyens, au moins les chefs de chaque famille, devoient poſſéder un anneau en propre, il n'étoit pas permis à un graveur de faire en même temps le même cachet pour deux perſonnes différentes. L'hiſtoire nous à décrit les ſujets de pluſieurs de ces cachets. Jules-Céſar avoit fait graver ſur le ſien l'image de Vénus armée d'un dard; gravure dont les copies ſe ſont multipliées à l'infini. Le célèbre Dioſcoride avoit gravé celui d'Auguſte. Le cachet de Pompée repréſentoit un Lion tenant une épée. Apollon & Marſias étoient exprimés ſur le cachet de Néron. Scipion l'Africain fit repréſenter ſur le ſien, le portrait de Syphax qu'il avoit vaincu.

Les premiers Chrétiens qui vivoient confondus avec les Grecs & les Romains, avoient pour ſigne de reconnoiſſance des cachets ſur leſquels étoient gravés le monogramme de Jéſus-Chriſt, une colombe, un poiſſon, une anchre, une lyre, la nacelle de Saint-Pierre, & d'autres pareils ſymboles.

Le luxe & la moleſſe aſiatique, qui s'accrurent chez les Romains avec leurs conquêtes, ne mirent plus de bornes au nombre & aux uſages des *pierres gravées*. Ils crurent en devoir enrichir leurs vêtemens & en relever ainſi la magnificence. Les dames Romaines les firent paſſer dans leur coëffure; les bracelets, les agrafes, les ceintures, le bord des robes en furent parſemés, & ſouvent avec profuſion. L'empereur Eliogabale porta cet excès ſi loin, qu'il faiſoit mettre ſur ſa chauſſure des *pierres gravées* d'un prix ineſtimable, & qu'il ne vouloit plus revoir celles qui lui avoient une fois ſervi. *Lamprid. in vita Eliogab. c. 23.*

Il y avoit ſans doute des *pierres gravées* faites uniquement pour la parure, & l'on peut regarder comme telles ces émeraudes, ces ſaphirs, ces topaſes, ces améthyſtes, ces grenats, & généralement toutes ces autres pierres précieuſes de couleur, ſur la ſurface deſquelles ſont des gravures en creux, mais dont la ſuperficie, au lieu d'être plate, eſt convexe & fait appeller la pierre un *cabochon*. Il faut encore ranger dans cette claſſe toutes ces *pierres gravées* qui paſſent une certaine grandeur, & qui, n'ayant jamais été portées en bagues, ne paroiſſent avoir été travaillées que pour l'ornement, ou pour ſatisfaire la curioſité de quelques perſonnes de goût Il n'eſt pas douteux

que les *pierres gravées* en relief, ou ce que nous nommons des *camées*, n'entraſſent auſſi dans les ajuſtemens dont elles étoient propres à relever les richeſſes & l'éclat.

Le chriſtianiſme s'étant établi ſur les ruines du Paganiſme, l'univers changea de face & préſenta un ſpectacle nouveau. Les anciennes pratiques furent la plupart abandonnées, & l'on ceſſa par conſéquent d'employer les pierres gravées à une partie des uſages auxquels on les avoit fait ſervir juſqu'alors. Elles ne ſervirent plus qu'à cacheter. Mais quand la barbarie vint à inonder toute l'Europe, l'on ne cacheta plus avec les *pierres gravées* : on ſe ſoucia encore moins de les porter en bagues; on étoit trop loin d'en connoître le prix. Elles ſe diſſipèrent; pluſieurs rentrèrent dans le ſein de la terre pour reparoître dans un ſiècle plus éclairé & plus digne de les poſſéder : d'autres furent employées à orner des châſſes, & à divers ouvrages d'orfevrerie à l'uſage des égliſes ; car c'étoit le goût dominant : c'étoit à qui feroit le plus de dépenſes en reliquaires, & à qui en enrichiroit les autels d'un plus grand nombre. Pluſieurs de ces anciennes gravures ineſtimables, pluſieurs de ces précieux camées que les empereurs d'Orient avoient emportés de Rome, ne ſortirent du lieu où ils avoient été transférés, & ne repaſſèrent dans l'Occident, que pour venir y occuper des places dans les chapelles, & y tenir rang avec les reliques. Les Vénitiens en remplirent le fameux tréſor de l'égliſe de Saint-Marc, & les François en apportèrent pluſieurs en France durant les croiſades. Depuis très-longtemps, la belle tête de Julie, fille de Titus, & pluſieurs gravures repréſentant des

ſujets profanes, ſont confondues avec les reliques dans le tréſor de l'abbaye de Saint-Denys.

On ne peut ſans doute excuſer un ſi grand fond d'ignorance de ces ſiècles barbares, & c'eſt cependant à ce défaut de lumières que nous ſommes redevables de la conſervation d'une infinité de précieux morceaux de gravures antiques, qui autrement auroient couru le riſque de ne pas arriver juſqu'à nous. Car enfin ſi ceux qui vivoient dans ces ſiècles barbares euſſent été plus éclairés, le même zèle de religion qui leur faiſoit rechercher toutes ſortes de pierres gravées pour en parer les autels & les reliques, leur eût fait rejetter toutes celles qui avoient rapport au Paganiſme, & les eût peut-être engagés à les détruire.

On ſent combien cette perte eût été grande, quand on réflechit ſur l'utilité qu'on peut retirer des *pierres gravées*. Je ne parle pas des prétendues vertus occultes qu'on leur a attribuées; ce n'eſt pas ici le lieu de s'arrêter à ces folles idées : je ne prétends pas non plus relever ici le prix & la beauté de la matière : mais je parle d'abord du plaiſir que fournit à l'eſprit le travail que l'art y fait mettre. Ces precieux reſtes d'antiquité ſont la ſource d'une infinité de connoiſſances; ils perfectionnent le goût, & meublent l'imagination des idées les plus nobles & les plus magnifiques. C'eſt de deux *pierres gravées* antiques, qu'Annibal Carrache a emprunté les penſées de deux de ſes plus beaux tableaux du cabinet du palais Farneſe à Rome. L'Hercule qui porte le ciel eſt une imitation d'une gravure antique qui eſt chez le roi.

Quoique les *pierres gravées* ne ſoient pas des ou-

vrages aussi sublimes que les admirables productions des anciens sculpteurs, elles ont cependant quelque avantage sur les bas-reliefs, & sur les statues. Ces avantages naissent de la matière même des *pierres gravées* & de la nature du travail. Comme cette matière est très-dure, & que le travail est enfoncé, (il n'est ici question que des gravures en creux) l'ouvrage est à l'abri de s'user par le frottement, & se trouve en même temps garanti d'un nombre infini d'autres accidens que les grands morceaux de sculpture en marbre n'ont que trop souvent éprouvés.

Comme il n'est rien de si satisfaisant que d'avoir des portraits fidèles des hommes illustres de la Grece & de Rome, c'est encore dans les *pierres gravées* qu'on peut les trouver; c'est où l'on peut s'assurer avec le plus de certitude, de la vérité de la ressemblance. Aucun trait n'y a été altéré par la vétusté; rien n'y a été émoussé par le frottement comme dans les médailles & dans les marbres. Il est encore consolant de pouvoir imaginer que ces statues & ces grouppes qui furent autrefois l'admiration d'Athènes & de Rome, & qui sont l'objet de nos justes regrets, se retrouvent sur les *pierres gravées*. Ce n'est point ici une vaine conjecture; on a sur des *pierres gravées* indubitablement antiques, la représentation de plusieurs belles statues Grecques qui subsistent encore. Sans sortir du cabinet du roi de France, on y peut voir, sur des cornalines, la statue de l'Hercule Farnese, un des chevaux de Monte-Cavallo, & le grouppe de Laocoon.

Indépendamment de tous les avantages qu'on vient d'attribuer aux *pierres gravées*, elles en ont encore

un de commun avec les autres monumens de l'antiquité; c'eſt de ſervir à éclairer pluſieurs points importans de la mythologie, de l'hiſtoire & des coutumes anciennes. S'il étoit poſſible de raſſembler en un ſeul corps toutes les *pierres gravées* qui ſont éparſes de côté & d'autre, on pourroit ſe flater d'y avoir une ſuite aſſez complette de portraits des grands hommes, & de divinités du Paganiſme, preſque toutes caractériſées par des attributs ſinguliers qui ont rapport à leur culte. Combien n'y verroit-on pas de différens ſacrifices? Combien de ſortes de fêtes, de jeux & de ſpectacles qui ſont encore plus intéreſſans, lorſque les anciens auteurs nous mettent en état de les entendre par les deſcriptions qu'ils en ont laiſſées?

Cette belle *pierre gravée* du cabinet de feue S. A. S. MADAME, où eſt repréſenté Théſée levant la pierre ſous laquelle étoient cachées les preuves de ſa naiſſance; cette autre du cabinet du roi, où Jugurtha priſonnier eſt livré à Sylla, ne deviennent elles pas des monumens curieux, par cela même qu'elles donnent une nouvelle force au témoignage de Plutarque, qui a rapporté ces circonſtances de la vie de ces deux grands capitaines (Vies de Théſée & de Marius)

Il faut pourtant avouer que, de cette abondance de matière, réſulteroit la difficulté inſurmontable de donner des explications de la plus grande partie de ces *pierres gravées*. Mais quoique ces ſortes d'explications ne ſoient pas ſuſceptibles de certitude, quoique nous n'ayons ſouvent que des conjectures ſur ces ſortes de monumens que nous poſſédons, cependant ces conjectures même conduiſent quelquefois à des éclairciſſemens également utiles & curieux.

La chute de l'empire Romain entraîna celle des beaux arts. Ils furent négligés pendant très-long-temps, ou du moins ils furent exercés par des ouvriers qui ne connoissoient que le pur mécanisme de leur profession, & ils ne se relevèrent que vers le milieu du quinzième siècle. La peinture & la sculpture reparurent alors en Italie dans leur premier lustre, & l'on recommença d'y graver avec goût tant en creux qu'en relief. Le célèbre Laurent de Médicis, surnommé le magnifique & le père des lettres, fut le principal & le plus ardent promoteur de ce renouvellement de la gravure sur les *pierres fines*. Comme il avoit un amour singulier pour tout ce qui portoit le nom *d'antique*, outre les anciens manuscrits, les bronzes & les marbres, il avoit encore fait un précieux assemblage de *pierres gravées* qu'il avoit tirées de la Grece & de l'Asie, ou qu'il avoit recueillies dans son propre pays. La vue de ces belles choses, qu'il possédoit autant pour avoir le plaisir de les communiquer que pour en jouir, anima quelques artistes qui se consacrèrent à la gravure. Lui-même, pour augmenter l'émulation, leur distribua des ouvrages. Le nom de ce grand protecteur des arts se lit sur plusieurs pierres qu'il fit graver ou qui lui ont appartenu.

Alors parut à Florence Jean, qu'on surnomma *delle Corniuolle*, parce qu'il réussissoit à graver en creux sur des cornalines; & l'on vit à Milan Dominique, appellé *de' Camei*, parce qu'il fit de fort beaux camées. Ces habiles gens formèrent des élèves, & eurent bientôt quantité d'imitateurs. Le Vasari en nomme plusieurs, entre lesquels je me contenterai

de nommer ceux qui ont mérité une plus grande réputation : Jean Bernardi de Castel-Bolognese, Matteo del Nasaro; ce dernier passa une grande partie de sa vie en France au service de François I : Jean-Jacques Caraglio de Vérone, qui n'a pas moins réussi dans la gravure des estampes : Valerio Belli de Vicence, plus connu sous le nom de Valerio Vicentini ; Louis Anichini, & Alexandre Cesari, surnommé le Grec. Les curieux conservent dans leurs cabinets des ouvrages de ces graveurs modernes, & ce n'est pas sans raison qu'ils en admirent la beauté du travail. Qu'on n'y cherche pas cependant ni cette première finesse de pensée, ni cette extrême précision de dessin, qui constituent le caractère du bel antique : tout ce qu'ils ont fait de plus beau n'est que bien médiocre, mis en parallele avec les excellentes productions de la Grèce.

De la matière sur laquelle on grave.

Les anciens graveurs qui, en cela, ont été suivis par tous les modernes, paroissent n'avoir excepté aucune des *pierres fines*, ni même des *pierres précieuses*, pour en faire la matière de leurs travaux, à moins que ces *pierres* ne se soient trouvées si recommandables par elles-mêmes, que ç'eût été les dégrader en quelque sorte que de les charger d'un travail étranger, & de vouloir leur ajouter un nouveau prix : on a encore aujourd'hui les mêmes égards pour de semblables *pierres*. Du reste, on rencontre tous les jours des gravures sur des améthystes, des saphirs, des topases, des chrysolithes, des péridots, des hyacinthes & des

grenats. On en voit ſur des berylles ou aigues-marines, des primes d'émeraudes & d'améthyſtes, des turquoiſes, des malachites, des cornalines, des chalcédoines & des agates. Les jaſpes rouges, jaunes, verds & de diverſes autres couleurs, & en particulier les jaſpes ſanguins, le jade, des cailloux ſinguliers, des morceaux de lapis ou lyanée, & des tables de cryſtal de roche ont auſſi ſervi de matière pour la gravure, même d'aſſez belles émeraudes & des rubis y ont ſervi. Mais de toutes les *pierres fines*, celles qu'on a toujours employées plus volontiers pour la gravure en creux, ſont les agates & les cornalines ou ſardoines, tandis que les différentes eſpèces d'agates-onix ſemblent avoir été réſervées pour les reliefs.

C'eſt à la variété des couleurs dont la nature a embelli les agates, que nous devons ces beaux camées dont les teintes variées ſembleroient être l'ouvrage du pinceau, & qui preſque tous ſont des productions de nos graveurs modernes.

Ne paſſons pas ici ſous ſilence des gravures ſingulières, & qui peuvent marcher à la ſuite des *pierres gravées*. Ce ſont des agates, ou d'autres *pierres fines*, ſur leſquelles des têtes ou des figures de bas-relief, ciſelées en or, ont été rapportées & incruſtées, de façon qu'à la différence près de la matière, elles ſont preſque le même effet que les véritables camées. On en voit une à Florence en qui tout eſt fini, & qui a appartenu à l'électrice Palatine, Anne-Marie-Louiſe de Médicis. Cette belle gravure doit ſe trouver dans le cabinet du Grand-Duc : c'eſt peut-être un Apollon vainqueur du ſerpent Python : il y en a une repréſentation dans le *Muſæum Florentinum*,

t. 1. tab. 66. n°. 1. Un Italien, en 1749, a diſtribué à Paris pluſieurs *pierres* ſemblablement incruſtées; & comme il en avoit un nombre remarquable, & qu'elles étoient trop bien conſervées pour n'être pas ſuſpectes, les connoiſſeurs ſont perſuadés que c'étoient des pièces modernes.

Le diamant, la ſeule *pierre* précieuſe ſur laquelle on n'avoit pas encore eſſayé de graver, l'a été dans ces derniers ſiècles. Il eſt vrai que le Vénitien André Cornaro annonça, en 1723, une tête de Néron gravée en creux ſur un diamant, & pour relever le prix de cette gravure, qu'il eſtimoit douze mille ſéquins, il aſſuroit qu'elle étoit antique. Mais on ne peut guère douter du contraire, & peut-être ſon diamant étoit-il un ouvrage de Conſtanzi, qui a travaillé longtemps à Rome avec diſtinction. Lorſque Clément Birague, Milanois, que Philippe II avoit attiré en Eſpagne, & qui ſe trouvoit à Madrid en 1564, fit l'eſſai de graver ſur le diamant, perſonne n'avoit encore tenté la même opération. Cet illuſtre artiſte y grava, pour l'infortuné Don Carlos, le portrait de ce jeune Prince, & ſur ſon cachet, qui étoit un autre diamant, il mit les armes de la monarchie eſpagnole. On a fait voir à Paris un diamant où étoient gravées, ou plutôt égratignées, les armes de France. On dit qu'il y en a un ſemblable dans le tréſor de la Reine de Hongrie à Vienne, & que le cachet du feu Roi de Pruſſe (Frédéric-Guillaume I, mort en 1740), étoit pareillement gravé ſur un diamant. Au reſte, ces gravures ne peuvent être ni bien profondes, ni fort arrêtées, ni faites ſur des diamans parfaits. Ajoutez que ſouvent on

montre des gravures qu'on dit être faites ſur des diamans, & qui ne le ſont réellement que ſur des ſaphirs blancs.

De la diſtinction des pierres antiques d'avec les modernes.

Comme il regne beaucoup de ruſes, de fraudes & de ſtratagêmes pour tromper au ſujet des *pierres* gravées, on demande s'il y a des moyens de diſtinguer l'antique du moderne, les originaux des copies. Quelques curieux ſe ſont fait là-deſſus des regles qui, tout incertaines qu'elles ſont, méritent cependant d'être rapportées.

Ils commencent par examiner l'eſpèce de la *pierre*; ſi cette *pierre* eſt orientale, parfaite dans ſa qualité, ſi c'eſt quelque *pierre fine* dont la carrière ſoit perdue, telles que ſont, par exemple, les cornalines de la vieille roche; ſi le poli en eſt très-beau, bien égal, & bien luiſant, c'eſt ſelon eux des preuves de l'antiquité d'une gravure. Il eſt certain que l'examen de la qualité d'une *pierre gravée* & de ſon beau poli ne ſont point des choſes indifférentes; mais on a vu plus d'une fois nos graveurs effacer d'anciennes mauvaiſes gravures, retoucher des antiques, apporter dans le poliment une grande dextérité pour mieux tromper les connoiſſeurs. D'ailleurs, ce ſeroit peut-être une preuve encore plus certaine de l'antiquité d'une *pierre gravée*, ſi la ſurface extérieure en étoit dépolie par le frottement; car les anciens gravoient

pour l'ufage, & toute pierre qui a fervi doit s'en reffentir (1).

Les curieux croyent encore reconnoître certainement fi les infcriptions gravées en creux fur les *pierres* font vraies ou fuppofées, & cela par la régularité & la proportion des lettres & par la fineffe des jambes; mais il n'y a guère de certitude dans ces fortes d'obfervations. Tout graveur qui voudra s'en donner la peine, & qui aura une main adroite, parviendra à tracer des lettres qui imiteront fi bien celles des anciens, même celles qui font formées par des points, que les plus fins connoiffeurs prendront le change; & ce ftratagême, conçu en Italie pour fe jouer de certains curieux nourris dans la prévention, n'a que trop bien reuffi. Ils ont corrompu jufques aux *pierres gravées* réellement antiques, en y mettant de fauffes infcriptions, & c'eft ce qu'ils exécutent avec d'autant plus de fécurité, qu'il leur eft plus facile alors d'en impofer. Qui pourra donc affurer que plufieurs de ces noms d'artiftes qui fe lifent fur les *pierres gravées*, & même auprès de fort belles gravures, n'y auront pas été ajoutés dans des fiècles poftérieurs, furtout depuis que Gori a fait obferver que le nom de Cléomenes écrit en grec, qu'on voit fur le focle de la Vénus de médicis, eft une infcription poftiche?

Il n'eft pas non plus difficile d'ajouter fur les

[1] Ce moyen de connoître l'antiquité d'une *pierre* ne peut être admis. La dureté des *pierres fines* en garantit le poli contre un fort long ufage. C'eft ce qui eft prouvé par celles qui font certainement antiques, qui probablement ont fervi, qui ont été enfuite perdues fous la terre, & qui ont même éprouvé des accidens.

pierres gravées; de ces cercles & de ces bordures en forme de cordons qui, suivant le sentiment de Gori, caractérisent les *pierres* étrusques, & sont un signe certain pour les reconnoître.

D'autres curieux prétendent que les anciens n'ont jamais gravé que sur des *pierres* de figure ronde ou ovale; & lorsqu'on leur en montre quelques-unes d'une autre forme, telles que sont des *pierres* quarrées ou à pans, ils ne balancent pas à dire que la gravure en est moderne, ce qui n'est pas toujours vrai.

Quelques négligences qui se seroient glissées dans des parties accessoires au milieu des plus grandes beautés, ne doivent pas non plus faire juger qu'une gravure n'est pas antique (2) : on en devroit peut-être conclure tout le contraire, d'autant que les gravures modernes sont également soignées dans toutes les parties, au lieu que celles des anciens ont assez souvent le défaut qu'on vient de remarquer. On en peut citer, pour exemple, l'enlévement du Palladium, gravé par Dioscoride : le Diomede qui est la maîtresse figure, réunit toutes les perfections, tandis que le reste est d'un travail si peu soigné, qu'à peine seroit-il avoué par des ouvriers médiocres. Cet habile artiste auroit-il prétendu relever l'excellence de sa production par ce contraste, ou auroit-il craint que l'œil s'arrêtant sur des objets étrangers, ne se portât pas assez entiérement sur la principale figure ?

---

(2) C'est même un jugement qu'on ne devroit pas porter quand tout l'ouvrage seroit mauvais, car il y a de fort mauvaises antiques dans tous les genres : mais on peut encore les reconnoître par le travail, par le style, par le caractère d'école.

Mais une *pierre* gravée qui feroit enchâffée dans fon ancienne monture; une autre qu'on fauroit, à n'en pouvoir douter, avoir été trouvée depuis peu à l'ouverture d'un tombeau, ou fous d'anciens décombres qui n'auroient jamais été fouillés, mériteroit d'être reçue pour antique. Il paroît auffi qu'on ne devroit pas moins eftimer une *pierre gravée* qui nous viendroit de ces pays où les arts ne fe font pas relevés depuis leur chûte : par exemple des *pierres* gravées qui font tirées & apportées du levant ne font pas fufceptibles d'altération par le défaut d'ouvriers, comme le font celles qu'on découvre en Europe : enfin, outre la certitude de l'antiquité pour la *pierre gravée*, il faut encore qu'elle foit réellement belle pour mériter l'eftime des curieux. Concluons donc que la connoiffance du deffin, jointe à celle des ftyles & du travail, eft le feul moyen de fe former le goût, & de devenir un bon juge dans les arts, & en particulier dans la connoiffance de mérite des *pierres gravées*, tant antiques que modernes.

Des célèbres graveurs en pierres fines.

Il femble qu'il manque quelque chofe à l'hiftoire des arts, fi elle ne marche accompagnée de celle des artiftes qui s'y font diftingués. C'eft ce qui a engagé Vafari, Vettori & Mariette à écrire la vie de ces célèbres artiftes. Il nous fuffira d'indiquer les noms des principaux parmi ceux qui ont paru depuis la renaiffance des arts.

Tout le monde fait que la chûte du bon goût

suivit de près celle de l'empire romain (1) : des ouvriers grossiers & ignorans prirent la place des grands maîtres, & semblèrent ne plus travailler que pour accélérer la ruine des arts. Cependant dans le temps même qu'ils s'éloignoient à si grands pas de la perfection, ils se rendoient, sans qu'on y prît garde, utiles & même nécessaires à la postérité. En continuant d'opérer, bien ou mal, ils perpétuoient les pratiques manuelles des anciens : pratiques dont la perte étoit sans cela inévitable, & qui n'auroient peut-être pu se retrouver. Il est donc heureux que l'art de la gravure en *pierres fines* n'ait souffert aucune interruption, & qu'il y ait eu une succession suivie de graveurs qui se soient instruits les uns les autres, & qui se soient mis, pour ainsi dire, à la main les outils sans lesquels cet art ne pourroit se pratiquer.

Ceux d'entr'eux qui abandonnèrent la Grece dans le quinzième siècle, & qui vinrent chercher un asyle en Italie, pour se soustraire à la tyrannie des Turcs, leurs nouveaux maîtres, y firent paroître, pour la première fois, quelques ouvrages qui, un peu moins informes que les gravures qui s'y faisoient journellement, servirent de prélude au renouvellement des arts qui se préparoit. Les pontificats de Martin V & de Paul II furent les témoins de ces premiers essais. Mais

(1) Pour parler plus exactement, il faudroit dire de la *république romaine*, quoiqu'il y ait eu encore des artistes habiles du temps des empereurs. On reconnoît même généralement que, dans les derniers siècles de la république, les arts avoient dégénéré de l'ancienne splendeur qu'ils avoient eue dans les beaux siècles de la Grèce.

Laurent de Médicis, le plus illuſtre protecteur que les arts ayent rencontré, fut le principal moteur du grand changement qu'éprouva celui de la gravure. Sa paſſion pour les *pierres gravées* & pour les camées lui fit rechercher, ainſi que je l'ai déjà remarqué, les meilleurs graveurs : il les raſſembla auprès de ſa perſonne, il leur diſtribua des ouvrages, il les anima par ſes bienfaits, & l'art de la gravure en *pierres fines* reprit une nouvelle vie.

Jean delle Corniuole fut regardé comme le reſtaurateur de la gravure en creux des *pierres* fines, & *Dominique de' Camei* de la gravure en relief. Ces deux artiſtes furent bientôt ſurpaſſés par *Pierre-Marie de Peſcia*, & par *Michelinó*. L'art de la gravure en *pierres fines* s'étendit rapidement dans toutes les parties de l'Italie. Cependant il étoit réſervé à *Jean Bernardi*, né à Caſtel-Bologneſe, ville de la Romagne, d'enſeigner aux graveurs modernes à ſe rendre de dignes imitateurs des graveurs antiques. Entr'autres ouvrages de ce célèbre artiſte, on vante beaucoup ſon Titius auquel un vautour déchire le cœur, gravé d'après le deſſin de Michel-Ange; comblé d'honneurs & de biens, il expira en 1555. Dans ce temps-là, François I avoit attiré en France le fameux *Mathieu del Naſaro*, qui s'occupa à former parmi nous des élèves qui fuſſent en état de perpétuer dans le royaume l'art qu'il y avoit fait connoître.

Pendant le même temps, *Luigi Anichini*, & ſurtout *Alexandre Ceſari*, ſurnommé *le Grec*, gravoient à Rome avec éclat toutes ſortes de ſujets ſur des *pierres fines*. Le chef-d'œuvre de ce dernier eſt un camée repréſentant la tête de Phocion l'Athénien,

Jacques

Jacques de Trezzo embelliffoit alors l'Efcurial par fes ouvrages en ce genre.

Quand l'empereur Rodolphe II monta fur le trône, il protégea les arts, fit fleurir celui de la gravure en Allemagne dans le dix-feptième fiècle, & employa particulièrement *Gafpard Léeman* & *Miferoni* : mais aucun de ces graveurs n'a pu foutenir le parallele du *Coldoré* qui fleuriffoit en France vers la fin du feizième fiècle, & qui a vécu jufques fous le regne de Louis XIII. Cependant, parmi les graveurs François, perfonne n'a mérité cette brillante réputation dont *Flavius Sirlet* a joui dans Rome jufqu'à fa mort, arrivée le 15 Août 1737. On ne connoît aucun graveur moderne qui l'égale pour la fineffe de la touche. Il nous a donné, fur des *pierres fines*, des repréfentations en petit des plus belles ftatues antiques qui font à Rome; le grouppe du Laocoon eft fon chef-d'œuvre.

Celui qui fe diftinguoit dernièrement le plus dans cette ville, eft le chevalier *Charles Conftanzi*; il a gravé fur des diamans, pour le roi de Portugal, une Léda & une tête d'Antinoüs (1).

Je n'ai point parlé des graveurs qu'a produit l'Angleterre, parce que la plupart font demeurés fort au-deffous du médiocre; il faut pourtant excepter *Charles-Chrétien Reifen*, qui a mérité une des premières places entre les graveurs en creux fur *pierres fines*, & qui a eu pour élève un nommé Claus, mort

(1) A préfent M. Pikler jouit à Rome d'une grande réputation pour la gravure des camées.

en 1739; enſuite *Smart*, & enfin *Scaton* qui étoit de nos jours le premier graveur de Londres.

Mais nous avons lieu de regretter un de nos graveurs François mort en 1746, & qui faiſoit honneur à la nation : je parle de *François-Julien Barier*, graveur ordinaire du roi en *pierres fines*, homme de goût, né induſtrieux, & qui a fait, en l'un & l'autre genre de gravure, des ouvrages qui ont aſſuré ſa réputation : il ne lui manquoit qu'une plus parfaite connoiſſance du deſſin.

M. *Jacques* Guay qui lui a ſuccédé, ne doit pas craindre d'eſſuyer un pareil reproche : il deſſine bien & modele de même. Il a viſité toute l'Italie pour ſe perfectionner, & a retiré de grands fruits de ſes voyages. Il a jetté beaucoup d'eſprit ſur une cornaline où il a exprimé, en petit, d'après le deſſin de Bouchardon, le triomphe de Fontenoy.

Pratique de la gravure en pierres fines.

Quand on examine avec attention ce que Pline a dit de la manière de graver ſur les *pierres* précieuſes, on demeure pleinement convaincu que les anciens n'ont pas connu d'autres méthodes que celles qui ſe pratiquent aujourd'hui. Ils ont dû ſe ſervir comme nous du touret, & de ces outils d'acier ou de cuivre qu'on nomme ſcies & bouterolles ; & dans l'occaſion, ils ont pareillement employé la pointe du diamant. Le témoignage de Pline eſt formel, l. 37. c. 4. & 13. (On trouvera les détails ſur la manière de graver en *pierres* fines dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts.)

Des pierres gravées factices.

L'extrême rareté des *pierres* précieuſes, & le vif empreſſement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne permettant qu'aux perſonnes riches d'en avoir, firent imaginer des moyens pour ſatisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins poſſédés du deſir de paroître. On employa le verre, on le travailla, on lui allia divers métaux, & en le faiſant paſſer par différens dégrés de feu, il n'y eut preſque aucune *pierre* précieuſe dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. On a retrouvé ce ſecret dans le quinzième ſiècle, & on eſt rentré en poſſeſſion de faire de ces pâtes ou *pierres* factices que quelques-uns appellent des compoſitions. (On doit aux *pierres factices* des anciens ſur leſquelles étoient répétés des ſujets gravés en *pierres fines*, la conſervation de pluſieurs de ces ſujets dont les *pierres fines* ont été perdues. Abſtraction faite de la valeur de la matière, qui eſt peu conſidérée par les amateurs de l'art antique, les *pierres* factices ſont auſſi précieuſes que les *pierres* fines, puiſqu'elles portent l'empreinte fidelle de la compoſition, & qu'elles l'emportent, par conſéquent, ſur la copie la plus parfaite.)

Des auteurs ſur les pierres gravées.

Entre un ſi grand nombre d'auteurs qui, depuis Pline juſqu'à nous, ont traité des *pierres gravées*, nous ne nous propoſons ici que de nommer les principaux.

où l'auteur écrivoit. Les figures ſont accompagnées d'explications auſſi curieuſes qu'inſtructives. Jamais ouvrage ne fut mieux reçu. Grævius l'inſéra tout entier dans ſon grand recueil des antiquités Romaines. Il fut traduit en françois & imprimé à Amſterdam en 1706; mais l'édition originale fut ſuivie d'une ſeconde, à tous égards préférable à la première, pareillement à Rome, en 1707, & conſidérablement augmentée par l'auteur même. On en donna une troiſième édition à Rome en 1746 en 2 vol. *in-f°*. fort inférieure à la ſeconde, & dans laquelle le libraire n'a cherché qu'à induire le public en erreur, & à abuſer de ſa confiance.

La première partie du recueil de la Chauſſe comprend une ſuite aſſez nombreuſe de gravures antiques, qui preſque toutes ſont des morceaux d'élite, dont le public n'avoit encore joui dans aucun ouvrage imprimé.

De la Chauſſe a encore publié à Rome en 1700, *in-4° fig.* un recueil de *pierres gravées* antiques avec ſes obſervations. Le choix des pierres eſt fait avec diſcernement; les explications écrites en Italien ſont judicieuſes & pleines d'érudition; les planches, au nombre de deux-cents, gravées par Bartoli, ne ſont qu'au ſimple trait.

Muſæum Florentinum, cum obſerv. Ant. Fr. Gorie, Florentiæ, 1731, 1732, 2 vol. *in-fol. maj. fig.*

Qui ne connoit pas le prix de cette rare & immenſe collection? Les deux premiers tômes conſacrés aux pierres gravées ſuffiſent pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richeſſe. Le premier volume contient plus de huit cens *pierres*

qui occupent cent grandes planches ; & le second quatre cent dix-huit, rangées comme dans le premier sur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'excéder ni par rapport à la largeur des marges, ni par la grosseur des caractères, ni dans la disposition des titres : l'épaisseur du papier répond à sa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'est un ouvrage d'apparat, & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher, & pour comble de malheur, la grande inondation de l'Arno qui a fait périr, sur la fin de 1740, une partie de l'édition déposée dans le palais Corsini, n'en a pas fait baisser le prix.

(Si l'auteur de cet article avoit écrit plus tard, il auroit sans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléans, dessinées & gravées par M. Augustin de S. Aubin, avec de savantes descriptions par M. l'Abbé le Blond, de l'académie des inscriptions & belles lettres, & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de justes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough, dessinées par Cipriani, habile artiste, mort ces années dernières à Londres, & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ses lecteurs aux ouvrages du savant Winckelmann.)

---

(1) Le tome I de la *Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans, in-fol.*, a paru en 1780, & le second en 1784.

où l'auteur écrivoit. Les figures ſont accompagnées d'explications auſſi curieuſes qu'inſtructives. Jamais ouvrage ne fut mieux reçu. Grævius l'inſéra tout entier dans ſon grand recueil des antiquités Romaines. Il fut traduit en françois & imprimé à Amſterdam en 1706; mais l'édition originale fut ſuivie d'une ſeconde, à tous égards préférable à la première, pareillement à Rome, en 1707, & conſidérablement augmentée par l'auteur même. On en donna une troiſième édition à Rome en 1746 en 2 vol. *in-f°.* fort inférieure à la ſeconde, & dans laquelle le libraire n'a cherché qu'à induire le public en erreur, & à abuſer de ſa confiance.

La première partie du recueil de la Chauſſe comprend une ſuite aſſez nombreuſe de gravures antiques, qui preſque toutes ſont des morceaux d'élite, dont le public n'avoit encore joui dans aucun ouvrage imprimé.

De la Chauſſe a encore publié à Rome en 1700, *in-4° fig.* un recueil de *pierres gravées* antiques avec ſes obſervations. Le choix des pierres eſt fait avec diſcernement; les explications écrites en Italien ſont judicieuſes & pleines d'érudition; les planches, au nombre de deux-cents, gravées par Bartoli, ne ſont qu'au ſimple trait.

Muſæum Florentinum, cum obſerv. Ant. Fr. Gorie, Florentiæ, 1731, 1732, 2 vol. *in-fol. maj. fig.*

Qui ne connoit pas le prix de cette rare & immenſe collection? Les deux premiers tômes conſacrés aux pierres gravées ſuffiſent pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richeſſe. Le premier volume contient plus de huit cens *pierres*

qui occupent cent grandes planches ; & le second quatre cent dix-huit, rangées comme dans le premier sur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'excéder ni par rapport à la largeur des marges, ni par la grosseur des caractères, ni dans la disposition des titres : l'épaisseur du papier répond à sa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'est un ouvrage d'apparat, & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher, & pour comble de malheur, la grande inondation de l'Arno qui a fait périr, sur la fin de 1740, une partie de l'édition déposée dans le palais Corsini, n'en a pas fait baisser le prix.

(Si l'auteur de cet article avoit écrit plus tard, il auroit sans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléans, dessinées & gravées par M. Augustin de S. Aubin, avec de savantes descriptions par M. l'Abbé le Blond, de l'académie des inscriptions & belles lettres, & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de justes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough, dessinées par Cipriani, habile artiste, mort ces années dernières à Londres, & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ses lecteurs aux ouvrages du savant Winckelmann.)

---

(1) Le tome I de la *Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans*, *in-fol.*, a paru en 1780, & le second en 1784.

Des collections de pierres gravées.

Non-ſeulement l'antiquité nous fournit des exemples de paſſions pour les *pierres gravées*; mais elle nous fournit des génies ſupérieurs & les plus diſtingués dans l'état qui formoient de ces collections. Quels hommes que Céſar & Pompée ! Ils aimèrent paſſionnément l'un & l'autre les *pierres gravées*, & pour montrer l'eſtime qu'ils en faiſoient, ils voulurent que le public fût le dépoſitaire de leurs cabinets. Pompée mit dans le capitole les *pierres gravées*, & tous les autres bijoux précieux qu'il avoit enlevés à Mithridate, & Céſar conſacra dans le temple de Vénus ſurnommée *Genitrix*, celles qu'il avoit recueillies lui-même avec des dépenſes infinies; car perſonne n'égaloit ſa magnificence quand il s'agiſſoit de choſes curieuſes. Marcellus, fils d'Octavie, & neveu d'Auguſte, dépoſa ſon cabinet de *pierres gravées* dans le ſanctuaire du temple d'Apollon, ſur le mont Palatin. Marcus Scaurus, beau-fils de Sylla, homme vraiment ſplendide, avoit formé le premier un ſemblable cabinet dans Rome. Il falloit être bien puiſſant, pour entreprendre alors de ces collections : le prix des belles *pierres* étoit monté ſi prodigieuſement haut, que de ſimples particuliers ne pouvoient guère ſe flatter d'y atteindre. Un revenu conſidérable ſuffiſoit à peine pour l'achat d'une *pierre précieuſe*. Jamais nos curieux, quelque paſſionnés qu'ils ſoient, ne pouſſeront les choſes auſſi loin que l'ont fait les anciens. Je ne crois pas qu'on rencontre aujourd'hui de gens qui, ſemblables

au sénateur Nonius, préferent l'exil & même la proscription, à la privation d'une belle bague.

Il est pourtant vrai que, depuis le renouvellement des beaux arts, les *pierres gravées* ont été recherchées par les nations polies de l'Europe avec un grand empressement; & ce goût semble même avoir pris de nos jours une nouvelle vigueur. Il n'y a presque point de prince qui ne se fasse honneur d'avoir une collection de *pierres gravées*. Celle du roi, & celle de l'Impératrice reine de Hongrie sont considérables. Le recueil de M. le duc d'Orléans est très-beau. (1) On vante en Angletetre les *pierres gravées* recueillies autrefois par le comte d'Arundel, présentement entre les mains de Miladi Germain; celles qu'avoit rassemblées Milord Pembrock, & la collection qu'avoit fait le duc de Devonshire, l'un des plus illustres curieux de ce siècle.

C'est néantmoins l'Italie qui est encore remplie des plus magnifiques cabinets de *pierres gravées*. Celui qui avoit été formé par les princes de la maison Farnese a fait un des principaux ornemens du cabinet du roi de Sicile. La collection du palais Barberin tient, en ce genre, un des premiers rangs dans Rome, qui, de même que Florence & Venise, abonde en cabinets de *pierres gravées*. Mais aucune de ces collections n'égale celle que possédoit le grand duc, qui paroît être la plus singulière & la plus complette qu'on ait encore vue, puisque le marquis Maffei assure qu'elle renferme

---

(1) Cette belle collection appartient maintenant à l'impératrice de Russie, qui l'a payée 450 mille livres.

près de trois mille *pierres gravées*. On sait que les plus remarquables se trouvent dans le *Musœum Florentinum*. Aussi faut-il convenir que les peuples d'Italie sont à la source des belles choses. Fait-on la découverte de quelque rare monument, de ceux d'une ville même, d'un *Herculanum*, par exemple; ils sont les premiers à en jouir. Ils peuvent continuellement étudier l'antique qui est sous leurs yeux; & comme leur goût en devient plus sûr & plus délicat que le nôtre, ils sont aussi généralement plus sensibles que nous aux vraies beautés des ouvrages de l'art.

Des belles pierres gravées.

Pour avoir des *pierres gravées* exquises en travail, il faut remonter jusqu'au temps des Grecs. Ce sont eux qui ont excellé en ce genre, dans la composition, dans la correction du dessin, dans l'expression, dans l'imitation, dans la draperie, en un mot dans toutes les parties de l'art. Leur habileté dans la représentation des animaux est encore supérieure à celle de tous les autres peuples. Ils étoient mieux servis que nous dans leurs modèles, & ils ne faisoient absolument rien sans consulter la nature. Ce que nous disons de leurs ouvrages au sujet de la gravure en creux, doit s'appliquer également aux *pierres gravées* en relief appellées *camées*. Ces deux genres de gravure ont toujours, chez les Grecs, marché d'un pas égal. Les Etrusques ne les ont point égalés, & les Romains, qui n'avoient point l'idée du beau, leur ont été inférieurs à tous égards. Quoique curieux à l'excès des *pierres gravées*, quoique soutenus par l'exemple des

graveurs Grecs qui vivoient parmi eux, ils n'ont eu, en ce genre, que des ouvriers médiocres de leur nation & la nature leur a été ingrate. Les arts illustroient en Grece ceux qui les exerçoient avec succès : les Romains au contraire n'employoient à leurs sculptures que des esclaves ou des gens du commun (1).

De la plus belle pierre gravée connue.

La plus belle *pierre gravée* sortie des mains des Grecs, & qui nous soit restée, est, je pense, la cornaline connue sous le nom de *cachet de Michel-Ange*. C'est le plus beau morceau du cabinet du roi de France & peut-être du monde. On dit qu'un orfèvre de Bologne, nommé *Augustin Tassi*, l'eut après la mort de Michel-Ange & le vendit à la femme d'un intendant de la maison de Médicis. Bagarris, garde du cabinet des antiques d'Henri III, l'acheta huit cents écus, au commencement du dernier siècle, des héritiers de cette dame qui étoit de Nemours : le sieur Lauthier le père l'eut après la mort de ces antiquaires, & ce sont les enfans dudit sieur Lauthier qui l'ont vendue à Louis XIV.

(La cornaline qu'on nomme le cachet de Michel-Ange est sans doute très-précieuse par le travail ;

(1) Il faut observer que le bel âge des arts dans la Grèce étoit passé, quand les Romains commencèrent à les exercer. Encore les ont-ils peu cultivés par eux-mêmes. Ils les abandonnoient à des esclaves affranchis, la plupart Grecs de naissance, mais abbâtardis par la servitude & l'humiliation. D'ailleurs, il est vraisemblable qu'on attribue souvent aux Romains des ouvrages médiocres des Grecs.

l'étendue de la compoſition qu'elle contient dans un fort petit eſpace ajoute à ſa ſingularité : mais il eſt hardi d'affirmer, ou même d'inſinuer qu'elle ſoit la plus belle des pierres antiques. La petiteſſe des objets qu'elle renferme ſemble s'oppoſer elle-même à ce jugement; car pour louer la beauté d'un ouvrage, il faut que l'œil puiſſe ſuivre le développement de ſes parties. Ainſi les vrais juges des arts accorderont peut-être la préférence à des pierres qui contenant un moins grand nombre de figures & même ſeulement une figure ou une tête, leur offrent des beautés mieux développées, des beautés rendues & non pas ſeulement indiquées. Mais on doit admirer, dans le cachet de Michel-Ange, l'adreſſe & la patience de l'artiſte, & l'on eſt étonné qu'on ait pu traiter de ſi petits objets dans un temps où l'on ne connoiſſoit pas les verres oculaires.)

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

Il ſemble, par ce que nous avons remarqué tout-à-l'heure, qu'il y avoit, parmi les Romains, une ſorte d'inſuffiſance pour la culture des arts. J'ajoute que ce n'eſt pas la ſeule nation qui, pour avoir poſſédé les plus belles choſes, & les avoir, en apparence, aimées avec paſſion, n'a pu fournir ni grands peintres ni grands ſculpteurs. Je n'ai plus qu'un mot à dire au ſujet de certaines gravures ſur le cryſtal par les modernes.

Des gravures modernes ſur le cryſtal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, ſur des

tables de cryſtal, d'aſſez grandes ordonnances d'après les deſſins des peintres, & l'on enchâſſoit enſuite ces gravures dans des ouvrages d'orfèvrerie pour y tenir lieu de bas-reliefs.

On peut lire dans Vaſari les deſcriptions qu'il fait d'un grand nombre de ces gravures qui enrichiſſoient des croix & des chandeliers deſtinés pour des chapelles & de petits coffres propres à ſerrer des bijoux. *Valerio Vicentini* en avoit exécuté un qui étoit entièrement de cryſtal, & où il avoit repréſenté des ſujets tirés de l'hiſtoire de la paſſion de Notre-Seigneur. Clément VII en fit préſent à François I, lors de l'entrevue qu'il eut avec ce prince à Marſeille à l'occaſion du mariage de Catherine de Médicis, ſa nièce, & c'étoit, au rapport de Vaſari, un morceau unique & ſans prix. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PINCEAU, (ſubſt. fem.), inſtrument avec lequel le peintre poſe la couleur. On en parlera dans le dictionnaire pratique.

Le mot *pinceau* eſt pris dans le ſens figuré, pour le réſultat du maniement du *pinceau.* C'eſt ainſi qu'on dit le *pinceau* aimable de l'Albane, du Parmeſan; le *pinceau* fier de Vélaſquès, de Jouvenet; le *pinceau* léger & ſpirituel de Téniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou ſpirituelle.

Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau.* S'il y en avoit un reconnu, il ſe réduiſoit à la netteté, à la juſteſſe avec laquelle on devoit en

l'étendue de la compoſition qu'elle contient dans un fort petit eſpace ajoute à ſa ſingularité : mais il eſt hardi d'affirmer, ou même d'inſinuer qu'elle ſoit la plus belle des pierres antiques. La petiteſſe des objets qu'elle renferme ſemble s'oppoſer elle-même à ce jugement; car pour louer la beauté d'un ouvrage, il faut que l'œil puiſſe ſuivre le développement de ſes parties. Ainſi les vrais juges des arts accorderont peut-être la préférence à des pierres qui contenant un moins grand nombre de figures & même ſeulement une figure ou une tête, leur offrent des beautés mieux développées, des beautés rendues & non pas ſeulement indiquées. Mais on doit admirer, dans le cachet de Michel-Ange, l'adreſſe & la patience de l'artiſte, & l'on eſt étonné qu'on ait pu traiter de ſi petits objets dans un temps où l'on ne connoiſſoit pas les verres oculaires.)

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

Il ſemble, par ce que nous avons remarqué tout-à-l'heure, qu'il y avoit, parmi les Romains, une ſorte d'inſuffiſance pour la culture des arts. J'ajoute que ce n'eſt pas la ſeule nation qui, pour avoir poſſédé les plus belles choſes, & les avoir, en apparence, aimées avec paſſion, n'a pu fournir ni grands peintres ni grands ſculpteurs. Je n'ai plus qu'un mot à dire au ſujet de certaines gravures ſur le cryſtal par les modernes.

Des gravures modernes ſur le cryſtal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, ſur des

tables de cryſtal, d'aſſez grandes ordonnances d'après les deſſins des peintres, & l'on enchâſſoit enſuite ces gravures dans des ouvrages d'orfèvrerie pour y tenir lieu de bas-reliefs.

On peut lire dans Vaſari les deſcriptions qu'il fait d'un grand nombre de ces gravures qui enrichiſſoient des croix & des chandeliers deſtinés pour des chapelles & de petits coffres propres à ſerrer des bijoux. *Valerio Vicentini* en avoit exécuté un qui étoit entièrement de cryſtal, & où il avoit repréſenté des ſujets tirés de l'hiſtoire de la paſſion de Notre-Seigneur. Clément VII en fit préſent à François I, lors de l'entrevue qu'il eut avec ce prince à Marſeille à l'occaſion du mariage de Catherine de Médicis, ſa nièce, & c'étoit, au rapport de Vaſari, un morceau unique & ſans prix. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PINCEAU, (ſubſt. fem.), inſtrument avec lequel le peintre poſe la couleur. On en parlera dans le dictionnaire pratique.

Le mot *pinceau* eſt pris dans le ſens figuré, pour le réſultat du maniement du *pinceau*. C'eſt ainſi qu'on dit le *pinceau* aimable de l'Albane, du Parmeſan; le *pinceau* fier de Vélaſquès, de Jouvenet; le *pinceau* léger & ſpirituel de Téniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou ſpirituelle.

Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau*. S'il y en avoit un reconnu, il ſe réduiſoit à la netteté, à la juſteſſe avec laquelle on devoit en

des objets dont son *pinceau* vouloit rendre les formes.

En Lombardie, le Corrège, élevé par Mantegna (dessinateur sçavant & précieux, mais dont le *pinceau* a toujours été sec), le Corrège, dis-je, trouva des charmes dans le maniment de la brosse; il prenoit plaisir à empâter, à fondre, & savouroit l'amusement *de se perdre & de se retrouver* dans la couleur sans se rendre esclave des formes, ni s'occuper de leur choix. Un *pinceau* si hardi, *si amoureux*, si caressant, communiqua le plaisir & l'ivresse dont son auteur savoit sûrement jouir, à tous ceux qui virent ses ouvrages. Ce fut sans doute ce goût, cette aisance de *pinceau* qui fit sortir de la bouche du Corrège, ces paroles hardies, puisqu'elles furent prononcées devant les ouvrages de Raphaël, & moi aussi, je suis peintre : *ed io anche son pittore.*

Les maîtres qui suivirent cet âge, recherchèrent le mérite du *pinceau*, à la vérité, d'une manière diverse. Et si l'on veut être juste, on conviendra qu'en proportion que l'art d'exécuter occupa l'esprit des peintres, & qu'ils y firent des progrès, on vit les formes exactes, choisies, savantes, les caractères nobles & forts, les expressions justes & vives, & les attitudes précises, aller en dégénérant dans toutes les écoles.

Nous laissons & nos lecteurs & les amateurs prononcer chacun selon son goût, sur la préférence qu'on doit donner, ou aux grandes parties que peut seule procurer la sévérité du dessin, ou au mérite qui tient à la grace ou à la chaleur du *pinceau* : mais nous ne croyons pas en même tems que l'on puisse réunir à un grand degré le choix & la pureté des formes, avec

la

la recherche *du pinceau* & ce qu'on nomme le *beau faire;* nous assurons même avec fermeté que cette recherche ne peut s'allier avec le genre sublime.

Si l'on veut comparer les grandes parties de la peinture, aux pensées dans la poésie, & le mérite du *pinceau* à celui du style; on verra que la recherche excessive qu'on peut faire de celui-ci a toujours nui à l'excellence des choses. Les meilleurs conseils ont toujours été de moins s'occuper des mots que des pensées. *Curam verborum, rerum volo esse sollicitudinem*, Quintil. instit. orat. Lib. 8, cap. 1.

Les successeurs des plus grands hommes qui ayent existé dans nos arts, ont prétendu, par exemple, réunir la grace du style de Racine, ou le *pinceau* de Cortonne avec les fortes idées de Corneille, ou de Michel-Ange. Nous croyons que cette alliance est inconciliable, & que cette prétention étant opposée à l'harmonie, n'a pu produire que des ouvrages médiocres & la dégradation des talens. Le genre nerveux & sublime perd de son énergie par les tournures polies & par le *pinceau* recherché. Le génie exalté peint à l'esprit sans trop s'occuper des expressions, & il s'exprime en peinture sans trop s'occuper du *pinceau*.

Il faut avouer que l'ouvrage où se trouve le sublime, ne fait pas desirer les parties de détails. C'est ainsi que la grandeur des formes de la chapelle Sixtine, ou de l'Hercule Farnese, ne permet pas de penser au beau travail du ciseau ni au ragout du pinceau; mais au défaut de cette excellence de style, le public veut être dédommagé par une diction élégante & pompeuse, & par un *pinceau* brillant & flat-

teur; & voilà comme tant de gens peignent & écrivent poliment.

Je fais cependant qu'il y a des genres qui admettent les graces de l'exécution; mais en peinture, ce ne sera pas le genre févère & très-pur; en poësie ce ne fera pas celui des idées mâles, & des pensées sublimes. Le genre qui peint les Nymphes & les Amours, semble exiger un choix d'expressions douces, & un *pinceau* flatteur & amoureux, *amoroso*, comme celui du Corrège, du Parmesan, de l'Albane, &c. C'est par un *pinceau* large, franc & nerveux, que Guercino, Lanfranc, Jouvenet, ont rendu leurs sujets sérieux, & leurs formes ressenties. Bassan, Tintoret, Salvator Rosa, Benedetto Castiglione ont un *pinceau* empâté, vif, & pour ainsi dire vagabond. Le Guide, Van Dick, le Sueur se sont distingués par ce que le *pinceau* peut avoir de plus léger, de plus fin & de plus expressif. Le *pinceau* de Carlo-Dolce, de Liberi, de Grimou, de Raoux est flou ou vaporeux. Celui de Rembrandt tantôt moëlleux, tantôt heurté & raboteux, est toujours *ragoûtant*. Les tableaux de Joseph de Ribera, de Vélasquès, du Caravage, du Valentin, sont d'un *pinceau* si ferme, si facile, & si adroit à noyer les couleurs en conservant les formes toutes naturelles, & la fraîcheur des teintes, qu'il paroît difficile de porter ce mérite au-delà du degré auquel ces maîtres sont parvenus. Et si nous pensions qu'il y eût de l'avantage à chercher un autre *pinceau* que celui qui nous est donné par notre manière de voir & de sentir, nous croirions pouvoir décider que le *pinceau* de ces derniers maîtres feroit un des meilleurs à acquérir.

Mais il nous paroît raiſonnable de ne pas entreprendre de donner une liſte complette de toutes les façons de manier le *pinceau*; elle ſeroit immenſe & notre jugement pourroit n'être pas univerſellement adopté, puiſqu'il porte ſur une partie de gout pour laquelle il ne peut y avoir de règle, & qui fournit preſqu'autant de juges qu'il y a d'hommes connoiſſeurs ou qui ſe piquent de l'être.

On a cru quelquefois donner comme une leçon ſage celle de varier le *pinceau* à chaque objet d'un tableau, en ajoutant que l'accord de *pinceau* n'exiſtoit pas dans la nature, parce que les ſuperficies des corps ſont variées, & que le pinceau doit exprimer le caractère propre de chaque ſuperficie. Mais quelques réflexions feront ſentir le vuide de ce ſyſtême. D'abord, la nature des ſuperficies, à moins que les impreſſions n'en ſoient auſſi fortes que celles des rochers ou des troncs d'arbres, ne s'apperçoivent pas à une certaine diſtance, comme nous l'avons déja dit. Que voit-on donc dans un enſemble ? On voit les formes des corps, leurs couleurs, les effets des lumières & des ombres; en s'éloignant encore, on ne voit plus que les mouvemens & les formes générales. Ainſi bien loin que ce ſoient les minuties de l'enveloppe des corps qu'il faille rendre par le *pinceau*, il eſt même inutile d'exprimer les détails des plus petites formes, & encore moins les petits plis de la peau. Le rendu de ces fineſſes légères contribueroit même à amollir l'effet des formes dans un ouvrage deſtiné à une grande diſtance.

Ce principe vrai n'a pas été ignoré des anciens qui, dans leurs coloſſes, ne mettoient que les grandes

maſſes des formes avec cette ſolidité & cette juſteſſe qui ſuppoſent tant de connoiſſances & aſſurent l'effet de leurs chefs-d'œuvre. Nous devons préſumer qu'ils agiſſoient ſur le même principe pour les tableaux vus à de grandes diſtances.

Il faut avouer cependant que les détails des ſuperficies ſont du reſſort des petits ouvrages : voyez le mot *minutieux ;* mais ces détails n'excluent pas un accord d'exécution telle que le tableau ne paroiſſe pas fait par divers *pinceaux*, mais du même *pinceau* qui a ſçu ſe varier. C'eſt ainſi que Téniers répand le même eſprit dans ſes tableaux ſi variés en objets de tous genres, & avec cette diverſité de touche qui caractériſe tout, ſans néanmoins qu'aucune partie de l'ouvrage paroiſſe étrangère aux autres.

Nous nous diſpenſerons d'entrer dans l'énumération de tous les vices du *pinceau*, & d'expliquer à nos lecteurs ce qui peut le rendre mou, lourd, ſec, maigre, inégal, manièré, heurté ſans eſprit ni juſteſſe, & vif, pétillant ſans ſçavoir. Nous dirons ſeulement que, de tous ces vices, le plus fatal aux progrès eſt le dernier. Il ſe trouve cependant des amateurs auſſi ignorants que leurs artiſtes favoris, pour qui ce mérite ſtérile du *bien fait* (1) tient lieu d'invention, de formes vraies ou choiſies, & de coloris juſte & vigoureux.

Pour nous, qui penſons que rien ne peut ſuppléer aux grandes parties de l'art, nous préférerions le plaiſir d'en rencontrer quelques-unes ſous un *pinceau*

(1) Voyez l'article FAIT.

tâtonné & froid, à l'abſence de toutes les parties du premier ordre dans un tableau exécuté avec cette hardieſſe ou plutôt cette effronterie d'un *pinceau* conduit par la main d'un aveugle. Ce prétendu mérite en peinture eſt, en éloquence, celui que Cicéron redoutoit, quand il nous dit « qu'il n'héſite pas à préférer » une éloquence ſage & froide à une chaleur vuide » de penſées » : *quorum alterum ſit optandum, malim equidem indiſertam prudentiam, quam ſtultam loquacitatem.* (De oratore, lib. 3).

Ceux que l'on appelle connoiſſeurs en tableaux, nomment leurs auteurs par l'examen du caractère particulier de chaque *pinceau*, comme on nomme l'écrivain à l'inſpection de ſon écriture. Auſſi pour la diſtinction des ouvrages de l'art, cette habitude eſt d'une grande néceſſité. Par elle, on ne prend pas les ouvrages des imitateurs ou des copiſtes, pour ceux des maîtres ou des originaux; par elle, le marchand vend en honnête homme, l'acquéreur n'achete pas en dupe. Cette ſcience étonne celui qui ne la poſſède pas; mais il ne faut pas croire que la connoiſſance de la touche & du *pinceau* entraîne toujours celle de l'art. Le mérite réel s'apperçoit de loin, & ſaiſit l'ame; celui de la touche n'eſt qu'un amuſement pour l'eſprit, & ne ſe voit que de près. Le véritable amateur, l'homme ſenſible, jouit du premier, & le *pinceau* n'occupe excluſivement que les ames froides. Plaignons-donc l'amateur qui, en conſidérant ſes tableaux, ne ſait goûter que le plaiſir de la touche. Ce n'eſt pas pour lui que le Dominiquin a fait des expreſſions ſublimes, & que Raphaël a rendu ſi fortement les caractères de tous les rangs & de toutes lés âmes.

Au reste l'amateur dont nous parlons, est sans doute à plaindre; mais il peut-être excusé. Souvent il n'a eu pour guide, dans sa marche pittoresque, qu'un homme peu instruit, qui, ne connoissant pas en quoi consistent les plus solides beautés de l'art de peindre, n'aura pu l'entretenir que de celles qui résident dans le *pinceau*. Mais ce qui pourroit paroître étonnant, ce seroit de trouver des peintres imbus d'une aussi stérile éducation, qui se renferme essentiellement dans le mérite du *pinceau*. Plus leurs connoissances sont circonscrites, plus leur vues sont bornées, & moins ils connoissent d'art dans l'art. Aussi ce sont des appréciateurs bien froids de tout ce qu'il présente de beautés : hors du *pinceau*, disons mieux, hors de leur *pinceau*, tout leur paroît au moins médiocre. Nous avons pourtant démontré que même ce genre de talent est fort diversifié dans la liste des grands peintres, depuis l'invention de la peinture à l'huile.

Ce que nous avons dit sur le mot *pinceau*, peut se rapporter à toutes les expressions qui caractérisent les différentes sortes d'exécution. Car, quoique d'un côté on dise le beau *pinceau* de Pierre de Cortonne, de Luc Giordano, de Carle Vanloo, & de l'autre, la touche de Berghem, le feuillé de Claude Lorrain, le ragout de Trévisani, de Parrocel père & de Chardin; ce sont tous termes qui ne se rapportent qu'à l'exécution & expriment les opérations *du pinceau*. (*Article de M.* Robin.)

Pinceau. L'Auteur du savant Article qu'on vient de lire seroit mal entendu des jeunes élèves, s'ils croyoient qu'il les encourage à négliger absolu-

ment le *pinceau*. Ils n'ont qu'à lire attentivement l'article entier, pour s'appercevoir qu'il a prévenu cette interprétation de ſes principes. Il a voulu ſeulement leur apprendre que l'art eſt bien préférable au métier, & doit être le principal objet de leurs ſoins & de leurs études; mais comme le métier eſt indiſſolublement uni à l'art, il eſt loin de leur conſeiller d'en négliger l'inſtrument.

Lui-même rend hommage à ce qu'avoit d'aimable le maniement de *pinceau* de l'Albane, ou du Parmeſan, à ſa fierté du *pinceau* de Vélaſquez & de Jouvenet, à la légéreté de celui de Teniers; il avoue que le Giorgion, quand il fut devenu coloriſte, abandonna la ſechereſſe & l'égalité de fonte du *pinceau*, pour adopter une touche franche & nerveuſe, & que le Corrège trouva des charmes dans le maniement de la broſſe; il avertit qu'il y a des genres qui exigent impérieuſement le mérite du *pinceau*. Ajoutons que ce mérite eſt généralement requis dans les ouvrages qui doivent être vus de près, parce que le ſpectateur, après avoir admiré l'art, finit par s'amuſer à conſidérer le métier.

M. Robin compare le *pinceau* dans la peinture aux paroles dans l'éloquence, & il cite un paſſage de Quintilien, qui veut qu'on s'attache principalement aux choſes, mais qui veut auſſi qu'on donne du ſoin aux paroles : *curam verborum* : c'eſt dire aſſez que le *pinceau* n'eſt, dans la peinture, qu'une partie ſubordonnée, comme les paroles dans le diſcours; mais que cependant cette partie exige du ſoin.

Il obſerve avec juſteſſe que les idées fortes de Corneille ne feroient pas bien rendues par le ſtyle doux

de Racine, ni la fierté de Michel-Ange, par le *pinceau* du Cortone. Mais comme, dans la poësie, il n'est point d'idées, de quelque genre qu'elles soient, qui ne pussent être dégradées, & en quelque sorte détruites par un mauvais style, de même les belles idées des peintres perdroient beaucoup si, dans un ouvrage qui doit être vu de près, elles étoient rendues par un *pinceau* capable de déplaire au spectateur.

Ce qu'a voulu combattre M. Robin, c'est l'erreur de n'approuver qu'un seul maniement de *pinceau*. Nous avons vû un temps, où il sembloit qu'on ne daignât admettre que le *pinceau* ragoûtant : c'étoit mettre ridiculement des bornes au métier, & le condamner même à devenir souvent défectueux, puisque cette sorte de *pinceau* a une certaine mollesse, qui peut être souvent condamnable. Il doit y avoir d'ailleurs autant de maniemens de *pinceau*, que de mains qui en font usage. Les bonnes manieres de traiter le *pinceau* sont donc innombrables.

De belles chairs vues de près, de belles draperies, sont en partie le résultat d'un beau *pinceau* : des objets légers seroient mal rendus avec un *pinceau* lourd, & ce qui est moëlleux avec un *pinceau* sec. Un *pinceau* fatigué nuit à la franchise des tons. On sait combien est admiré dans les ouvrages à l'huile, le *pinceau* du Correge; & quel peintre auroit le droit de mépriser, de négliger une partie qui contribue à la gloire de ce grand maître ?

La variété des objets de la nature inspire la variété du *pinceau*, &, dans un bel ouvrage, elle est un mérite de plus. Il n'est aucune partie de l'art & du

métier, qui n'exige des ſoins, parcequ'il n'en eſt aucune qui ne ſoit un moyen de plaire (L).

PITTORESQUE (adj.) On entend par ce mot, & ce qui conveint à la peinture, & ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il eſt peu d'objets dans la nature qui ne puiſſent devenir *pittoreſques*, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelques acceſſoires qu'on y peut ajuſter, de quelque point de vue, ſous lequel on peut les conſidérer.

On dit cette phyſionomie eſt *pittoreſque*, cet habillement eſt *pittoreſque*, cette vue, ce payſage eſt *pittoreſque*. Dans ces phraſes le mot *pittoreſque* ſignifie qui convient à l'art.

On dit que le Dominiquin a des coëffures *pittoreſques*, que les bizarreries du Bénédette ſont *pittoreſques*; & cela ſignifie que ces coëffures, ces bizarreries font un bon effet en peinture.

Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites & régulieres, & qui offre peu de variété, n'eſt pas *pittoreſque*. Les vieux arbres dont le tronc eſt tortueux & rongé par le tems, dont l'écorce ſouvent interrompue eſt profondément ſillonnée, dont les branches ſont noueuſes, ſont *pittoreſques*; un arbre dont la tige eſt droite & maigre ne l'eſt pas; mais il peut ſe groupper avec d'autres & former une maſſe *pittoreſque*. Une table mince & qui décrit des lignes droites n'eſt pas *pittoreſque*: elle peut le devenir en l'ajuſtant avec d'autres objets qui cachent en partie ſa maigreur & ſa régularité.

Le *pittoreſque*, car ce mot ſe prend auſſi ſubſtanti-

vement, tient moins au génie qui exprime, qui sent, & qui porte le sentiment dans l'ame du spectateur, qu'au goût qui fait choisir ce qui est capable de plaire à la vue. Raphaël s'occupoit peu du *pittoresque*, que cependant on rencontre souvent dans ses ouvrages; mais c'est au *pittoresque*, que bien des Maîtres inférieurs, doivent leur principal mérite : ils ne parlent point à l'ame, mais ils ont l'art d'enchanter les yeux, & leur mérite est réel, puisqu'il produit d'agréables jouissances.

Il n'y auroit qu'une bien grande supériorité qui pût donner aujourd'hui le droit de négliger le *pittoresque* : ou plutôt personne n'a ce droit ; car ce seroit annoncer bien de l'orgueil, que de vouloir imposer de l'estime aux spectateurs sans chercher à s'insinuer dans leur bienveillance, & à trouver les moyens de leur plaire.

Certains peintres ont vu le public toujours froid pour leurs ouvrages, quoiqu'ils fussent peut-être supérieurs à d'autres artistes, qui avoient les plus grands succès : c'est que les derniers avoient un goût *pittoresque*, & que les premiers ne l'avoient pas.

Boucher à dû sa fortune passagère à son goût *pittoresque*, quoiqu'il négligeât toutes les grandes parties de l'art, & même la plupart des parties agréables.

Nous avons vu, dans ces derniers temps, des ouvrages de l'art, obtenir tout le succès qu'ils méritoient, quoique le charme *pittoresque* y fût négligé, ou plutôt quoiqu'on eût judicieusement pensé que ces charmes y seroient déplacés. Ce sont de beaux exemples, mais il est dangereux de les suivre avec moins de génie. Ce goût austère deviendroit barbare.

Le goût *pittoresque* de la composition consiste dans l'agencement agréable de tous les objets dont elle est formée, dans la disposition des grouppes, dans leur enchaînement, dans des contrastes heureux, dans l'accord & l'opposition des tons, dans la belle entente des masses d'ombre & de lumiere.

Le goût *pittoresque* dans les détails ne peut se dénombrer, puisqu'il comprend tout ce que l'art embrasse. Il se trouve dans un arrangement de cheveux, dans le jet d'une draperie, dans le choix d'un ajustement, d'une parure, dans celui d'un accessoire. Un hasard heureux, la main d'un artiste rend *pittoresque*, ce qui ne l'étoit pas.

Un pinceau facile, badin, ragoutant, quelquefois brutal, des touches spirituelles & piquantes, des laissés intelligens, des réveillons de lumiere, d'autres lumieres éteintes à propos, des ombres profondément fouillées, contribuent au *pittoresque* de l'éxécution. (L)

PITTORESQUE. *Genre pittoresque.* Dans le bel âge de la peinture, au temps de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, on ne connoissoit qu'un seul genre pour la peinture de l'histoire, & on pourroit le nommer le genre austere. On n'y cherchoit que le raisonnement, la pureté, le caractere, l'expression.

Mais quand, dans les âges postérieurs, on eut attaché plus de prix aux parties secondaires de l'art; quand des agencemens agréables & les opérations manuelles le disputerent aux opérations du génie, & l'emporterent même souvent, il s'établit jusques dans

la peinture de l'hiſtoire, un genre que je crois pouvoir nommer *pittoreſque*, parce qu'on y cherche moins les parties poëtiques de l'art, que celles qui appartiennent au métier de la peinture proprement dite. Alors on fit des tableaux d'hiſtoire, auxquels la voix publique donna le nom de bons tableaux, & qui furent ſouvent portés à un très-haut prix, quoiqu'il n'y eût point de génie, pas même de réflexion dans l'invention ni dans la diſpoſition du ſujet, point de beautés dans les formes, point de pureté dans le deſſin, point de caractère, point d'expreſſion. Qui faiſoit donc le mérite de ces tableaux ? Un beau métier, des ajuſtemens *pittoreſques*, des effets *pittoreſques*, une touche, un pinceau *pittoreſque*. Les peintres acquirent le privilège de ne plus penſer : ils ajuſtèrent, ils manœuvrèrent. (L)

PLAFOND, (Subſt. maſc.) Il s'écrivoit autrefois *Plat-fond*.

On appelle peindre des *Plafonds*, l'art de décorer de peintures, non ſeulement ce qu'on nomme proprement un *Plafond*; mais encore une voute en ceintre, en ogives, ou en dôme.

L'emploi de l'art de peindre ſera très-étendu, & on l'exercera toujours avec élévation, toutes les fois qu'on conviendra des bornes de ſon pouvoir. La peinture ne s'étend pas juſqu'à tromper nos yeux; ce n'eſt que par un ſyſtême peu reflechi, qu'on lui a ſuppoſé cette faculté. Par-là, on lui enlève l'avantage de ſe montrer dans les voutes & ſur les *Plafonds* : Telle eſt la ſuite de ce ſyſtême déraiſonnable. Il eſt ſurtout bien extraordinaire de le trouver adopté même par

quelques Peintres. On ne peut ſans doute les accuſer de projets formés contre les progrès & l'extenſion de leur art : Ils ne s'y livrent que par abus de raiſonnement & par manie de ſupériorité d'eſprit.

Les articles *peinture* & *vrai* de cet ouvrage, établiſſent des principes ſur les beautés réelles, aux quelles peut prétendre le grand art de peindre. On y prouve que ſon but le plus noble eſt de repréſenter la nature dans tous ſes mouvemens, & ſous les faces qui peuvent la montrer la plus belle; or puiſque les actions même ſont immobiles dans les tableaux, & puiſque jamais la nature, conſidérée en elle-même, n'eſt conſtamment belle & choiſie, il faut convenir que l'art du peintre ne peut ſe concilier avec une parfaite illuſion, quand même il ſeroit parvenu au point de la produire par la juſteſſe des effets & par l'emploi des couleurs égales aux teintes qu'offre la nature.

Si le Peintre étoit parvenu à produire l'erreur, il faudroit bannir ſes talens de beaucoup d'endroits; mais ſurtout des *plafonds*. Rien n'y ſeroit plus inquiétant ni plus menaçant que les objets qui s'y repréſentent, ſi l'on pouvoit les prendre pour la nature elle-même.

Le genre le plus propre aux *plafonds* eſt de tous les genres de peindre le plus poëtique, c'eſt le plus ſuſceptible de ſublime & de choix, c'eſt donc auſſi le plus idéal. Le peintre doit y développer les idées les plus ingénieuſes, qui puiſſent s'offrir à l'eſprit, & les effets les plus piquants qui puiſſent ſe préſenter aux yeux. En charmant le ſpectateur par les plus fraîches, les plus vives & les plus riantes couleurs, il doit aggrandir les eſpaces en multipliant les plans, &

produire le plaisir que procure le mouvement & les formes du plus agréable ensemble.

La peinture sur les voutes & les *plafonds* anime l'architecture, supplée aux effets qu'elle n'a pu produire faute d'espace; elle varie ce que celle-ci montre de trop uniforme, repose les yeux fatigués des blancs dont ses parties sont composées, se prête à toutes ses formes, remplit tous les cadres qu'elle a tracés pour les rendre gracieuses, & masque les mouvemens peu avantageux auxquels la force souvent la nécessité d'assurer ses constructions.

L'art de peindre les *plafonds* concourt avec l'architecture à expliquer d'une manière spéciale le caractère du lieu qu'elle a construit. Tout ce qu'elle veut faire connoître, notre art l'exprime, il l'écrit pour tous les hommes de tous les siècles & de tous les pays. S'ils entrent dans les palais, la voute leur montre quelle sorte de héros les ont construits, les ont habités & de quelles actions ils ont été capables. Dans les sales de théatre, on lit la nature des spectacles auxquelles elles sont destinés; on y voit que leur but est d'attendrir, ou de recréer, & toujours celui d'instruire. Enfin dans les temples, la tâche de la peinture sur les arcs des Nefs, ou sur les coupoles, est de nous dire de quel vertueux immortel il faut admirer les prodiges, ou imiter les vertus; & de quel Dieu il faut suivre la loi & respecter le sanctuaire.

Un *plafond* bien entendu présente le mouvement & la vie dans toutes les parties d'un intérieur qui, sans lui, n'offriroit souvent qu'une vaste solitude. Ce genre de peinture est comme une couronne ajoutée à tous les embellissements de l'art de bâtir; ou, pour

s'identifier encore davantage avec lui, comme une peau brillante qui, par son éclat, anime les formes les plus régulières de la beauté.

Un habile Architecte, surpris par les sophismes qui veulent chasser notre art des voutes, ne seroit-il pas ramené par les images que je viens de rassembler? Eh comment y résisteroit-il? Ces images & ces raisons frappent également le jugement & les sens. En effet, de quelles armes pourroient se servir les détracteurs de la peinture des *plafonds* pour détruire tout ce que nous venons d'avancer? Useront-ils *de la raison qu'on ne doit pas représenter le ciel à découvert dans un endroit fermé*? Mais sans leur parler de l'espece de ciel que leur présente la peinture, ce qui nous rameneroit encore à ce que nous avons dit au commencement de cet article & au mot *peinture*, copions, (1), un ecrivain sur l'architecture; voici ce qu'il leur répond : « Ils n'ont pas considéré que le ceintre de » la voute étant l'imitation de la courbe que le ciel » décrit sur nos têtes, rien n'est moins contre la nature » que de rendre cette imitation encore plus sensible » par les objets qu'on y représente....... Ajoutons, que ce qui se dit ici des voutes & des ceintres, peut se dire aussi de tous *plafonds*.

Ainsi que les fameux constructeurs, que ces hommes de génie, qui par leurs nobles conceptions tiennent tant à l'art du Peintre d'histoire, reviennent auprès de lui. Ou disons mieux, qu'ils l'accueillent, qu'il lui donnent un magnifique abri & qu'ils adoptent les specta-

---

(1) L'Abbé Laugier.

cles enchanteurs qu'il leur offre ; qu'ils ne produisent rien de grand, d'imposant, d'instructif & d'attachant, qu'en s'alliant avec les charmes du sentiment dont la Peinture est la dispensatrice.

Alors, en comparant un monument dont elle aura été exclue avec celui où ce qu'elle a d'attraits aura été sagement employé, ils conviendront qu'on a completté, dans celui-ci, la réunion des beautés qui doivent concourir à la splendeur & à l'élégance des édifices, & que les Architectes qui, dans l'autre, ont adopté le systême contraire, ont laissé des places comme vuides, quoiqu'ils les ayent décorées d'ornemens en sculpture qui par leurs répétitions & de formes & de couleurs, deviennent toujours insipides, & que par ce dénuement, ils n'offrent rien de flatteur à l'esprit de l'homme sensible.

Mais à quoi bon accumuler les preuves & les argumens contre les froids raisonneurs qui tendent à séparer l'aimable Peinture de l'utile & savante Architecture. Opposons-leur les opinions, l'autorité des plus illustres Architectes, depuis Brunelleschi, Bramante, Vignole, Philibert de l'Orme, jusqu'à Lunghi, Borromini, Juvara, Gartaud, Evrard, Boffrand, & nos fameux Mansards. Développons à leurs yeux les peintures des édifices élevés par ces Maîtres immortels, auxquels on ne peut refuser le bon goût. Montrons-leur les *plafonds* & les voutes de l'Eglise de Todi, du Palais-Caprarole, du Jésus, des Saints-Apôtres, de la Chiesa nova, du Palais-Pitti, des Tuileries, de Fontainebleau, du Val-de-Grace, de l'Assomption, de Versailles, de l'Hôtel Crosat, des Invalides & de tous les autres monumens où l'on voit briller les talens de

Zuccharo,

Zuccharo, de Pellegrino, Tibaldi, de Primatice, de Lanfranc, de Baccicio, de Piétre de Cortonne, de Vouet, de Perrier, de Bourdon, de le Brun, de le Sueur, de Mignard, de Jouvenet, des Boulogne & de la Fosse. Si les Peintres de *plafonds* que je rappelle ne produisent pas tous, dans un égal dégré, les effets merveilleux qu'on doit attendre de leur art, au moins conviendra-t-on que les plus grands architectes en goutoient & en sollicitoient l'emploi dans les occasions les plus importantes.

Mais nous voici parvenu à examiner de quelles méthodes on doit user pour seconder l'architecture par l'ornement des *plafonds*, & à traiter de la nature des sujets, & du genre de peindre qu'il y faut employer.

D'après le principe que nous avons posé contre tous les projets d'illusion en peinture; & d'après l'etendue que nous donnons à ce bel art, on sent que nous ne restreignons pas aux seuls sujets célestes & aériens ceux qui peuvent se faire voir dans les *plafonds*. Ainsi nous réprouvons l'opinion de l'Abbé Laugier (1) qui n'admet que ces sortes d'objets & qui ne veut *ni terrasses, ni montagnes, ni fabriques, ni rivières, ni bois, ni rien enfin de tout ce qui ne peut jamais être au dessus de nous*. Nous prétendons encore abattre le même systême échappé à un auteur encore plus grave sur l'art de peindre, c'est le célèbre Dufresnoy; *ne peignez* dit-il, *dans vos plafonds ni les eaux ni les enfers*.

Nec mare depressum laquearia summa vel orcum.
De art. graph. v. 227.

(1) V. observ. sur l'architecture, p. 290.

Nous avons vu avec admiration les feux de Mars & ceux de Vulcain, la flotte d'Enée, & Hercule sur les eaux, dans les *plafonds* du palais Barberini, du palais Pitti, de Versailles, de l'hôtel Lambert, peints par de Cortonne & Lebrun; & cette représentation pittoresque n'a pu choquer que par un effort de raisonnement bien futile; car aucun homme de goût n'y a trouvé ces objets déplacés. Les vrais amateurs ont vu avec plaisir cette image de la nature, sans prévoir qu'on pût croire que les feux & les eaux en peinture fussent plus déplacés *au dessus de nos têtes* que des figures d'hommes & de femmes avec des aîles ou sans aîles, & que ce dernier genre d'objets y fût plus vraisemblable que l'autre.

Nous reviendrons toujours à notre principe que l'art n'atteignant jamais le degré d'illusion dans le grand genre, il peut tout rendre sans être choquant ni invraisemblable.

.......Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
HORAT.

Ainsi *les terrasses*, *les montagnes*, *les fabriques*, tous exclus par Laugier, y feront un merveilleux effet, surtout si on les présente avec le sentiment de la perspective : nous avouons qu'il faut l'observer avec rigueur dans ce genre, pour ne pas choquer l'œil d'une manière très-désagréable. Si les tableaux verticalement placés exigent l'exactitude de cette science; si rien ne contrarie plus nos organes que de voir, dans un simple portrait, une table ou tout

autre objet en vue d'oiſeau quand la tête eſt au-deſſus de l'horiſon; il en faut convenir, des bâtimens en *plafonds* qui ſont repréſentés bien loin de leur à plomb, font un ſpectacle infiniment plus déplaiſant encore.

Il y a plus; nous penſons qu'il faut placer l'architecture ſur les voutes avec une extrême réſerve : & c'eſt en quoi nous adopterons l'opinion de Blondel (1); car quelque régulière qu'en ſoit la perſpective, le point de vue choiſi pour un édifice devant être unique, il n'y a auſſi qu'un point pour le voir d'une manière agréable ; & comme tous les ſpectateurs ne peuvent pas s'y réunir, & qu'il paroit hors de ſon à-plomb à ceux qui ne s'y rencontrent pas, il faut donc peindre en *plafond* très-peu d'architecture régulière. Auſſi quelque belle que ſoit la coupole *de Saint-Ignace* à Rome de la main du P. Pozzo lui-même, il n'eſt perſonne qui n'ait ſenti l'inconvénient d'un tel choix de peinture, puiſque, pour l'admirer, il n'eſt qu'une ſeule place dans l'édifice immenſe, où on le voit de tant de divers côtés.

La peinture de *plafond* a beſoin d'une connoiſſance profonde de la perſpective propre à ce genre de peinture, autant pour l'exécution de l'architecture qu'on peut y placer, que pour toutes les figures qui doivent y entrer. Non ſeulement elle eſt néceſſaire pour leur grandeur relative au dégré d'élévation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choiſi celles qu'on déſire montrer dans un ſens

---

(1) Cours d'architecture.

perpendiculaire. La difficulté s'accroît, si ces fortes de figures se trouvent placées sur une superficie courbe. Ainsi c'est avec justice qu'on accorde un grand eloge à ce beau christ de P. de Champagne, peint sur une partie de voute en ogives dans la riche église des Carmelites de la rue Saint-Jacques, & qui semble être néanmoins d'une parfaite perpendiculaire.

Dans ces sortes de voutes, on sent que les aspects étant opposés, le peintre est obligé d'admettre plusieurs points de vue dans leur décoration. Mais il est encore soumis à cette loi, si son ouvrage étant sur un *plafond* peu distant de la vue, ne peut pas être vu d'un seul coup d'œil, quoique la superficie n'en soit interrompue par aucune arrête dont les courbes soient séparées. C'est alors qu'il doit user d'un jugement très-sain dans le choix de ces divers points de vue, afin de concilier tout-à-la fois & l'obligation de suivre les places commodes & ordinaires des regardans, & l'enchaînement pittoresque de sa composition. Sans cet accord des règles de l'optique, avec la grace des mouvements de l'ensemble général, le *plafond*, quelque belle qu'en soit l'exécution, aura une infinité d'aspects déplaisans, & manifestera le peu d'expérience de l'artiste pour cés sortes d'ouvrages.

Les premiers maîtres ne connoissoient guere l'art de montrer leurs figures dans les *plafonds*, vues en dessous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue : c'est cet art que nous nommons faire *plafonner* les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains, ni par conséquent les Grecs, auxquels nous ne pouvons pas supposer une grande connoissance de la perspective, ayent décelé les principes de ces rac-

courcis dans leurs *plafonds*. Les figures y sont placées comme sur un champ qui pourroit être vertical ; Raphaël n'a pas fait d'autres efforts pour ses *plafonds* : nous en pouvons juger par les tableaux qui se voyent aux voutes des loges du Vatican. (1) Mais cette négligence, si ce n'est pas un défaut de science, est rendue excusable lorsque le peintre donne à penser que c'est un tableau qui est attaché à la voute, ou bien une tapisserie, comme Lebrun l'a fait à l'hôtel Lambert. Alors l'œil n'en est pas choqué, & c'est un point très-exigible en toutes sortes de peintures, *prævaleat sensus rationi* (2). Cependant ce qui a pu n'être pas familier à Raphaël & à quelques uns de son école, n'a pas tardé à être pratiqué très-peu de temps après. Nous voyons même quelques raccourcis de

---

[1] Cet exemple de Raphaël a été imité par Mengs dans son plafond de la Villa-Albani ; s'il a pris ce parti, ce n'a pas été par ignorance de la perspective, mais par un raisonnement que quelques-uns ont approuvé, que d'autres ont blâmé fortement. Voici comment s'exprime, à ce sujet, M. le chevalier Azara, auteur de la vie de Mengs, & qui ayant été lié intimement avec lui, a appris de sa bouche les motifs de ses opérations. « Il fit, dit il, ce *plafond* comme si c'eût » été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu » l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes d'ouvrages avec le point » de vue de bas en haut, ainsi que c'est l'usage des modernes, à » cause qu'il n'est pas possible d'éviter de cette manière les raccourcis » désagréables qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. » Cependant, pour ne point heurter absolument de front la méthode » reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, sur chacun » desquels il n'y a qu'une seule figure, représentée en raccourci, » dans le goût des artistes modernes ». (*Note du Rédacteur.*)

[2] Dufresnoy.

Jules Romain. Rien ne *plafonne* mieux que la coupole de Parme, ouvrage immortel du Corrége, & que les figures de Pellegrino Tibaldi à l'inſtitut de Bologne. Pluſieurs des *plafonds* de la galerie de Diane, à Fontainebleau, ſont pleins de ce ſentiment de perſpective, & prouvent, ainſi que les ouvrages que nous venons de citer, que ces grands maîtres nous ont laiſſé dans ce genre ſavant & animé, des modèles que les modernes n'ont pas encore atteints.

Il eſt une manière heureuſe & bien uſitée de décorer de peintures une voute, en la diviſant par des ornements ſages, quand elle eſt trop vaſte & trop peu élevée pour que le regardant puiſſe jouir de ſon enſemble. C'eſt dans ces diviſions qu'Annibal Carrache, le Cortonne, le Brun & même Coypel ont montré tant de goût & d'imagination. Mais le peintre, dans le choix des *membres* qu'il place ſur la voute, doit être bien exact à ſe concilier avec l'ordre & les ornements employés par l'architecte ſur les parois de la pièce dont la partie ſupérieure eſt confiée à ſon génie. Si, comme nous l'avons dit plus haut, les peintres antiques ne nous ont pas donné de preuves qu'ils connuſſent ni les raccourcis des objets ſi heureux dans les *plafonds*, ni les grandes ſcènes pittoreſques qui s'y peuvent développer, quels hommages ne devons nous pas aux chefs-d'œuvre que nous offrent les débris décombrés de leurs édifices, & par quelles leçons n'alimentent-ils pas notre goût? Ici nous avons deſſein de diriger les regards de nos lecteurs ſur ce qui nous reſte aux murs & aux voutes des ruines des bains de Titus. Ces fragmens précieux ſont loin de nous ſans doute, mais nous pourrons profiter de ce

qu'ils ont de plus utile, ſavoir des penſées & des motifs, par la collection qu'on vient d'en graver avec tant de ſuccès. (1) C'eſt là que nous pourrons juger de toutes les reſſources d'une aimable & abondante imagination, & étudier les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace & de la manière la plus voluptueuſe. Si dans notre article ſur les *grotteſques*, nous avons trouvé que ce genre plus élégant que noble, étoit toujours déplacé dans des lieux graves, ſpacieux & ſuſceptibles de ce que l'art a de plus grand, combien ne ſentons nous pas les avantages de ces productions enchantereſſes pour des lieux deſtinés aux feſtins, au repos, aux bains & même au ſilence du cabinet. C'eſt par des détails ſemblables aux arabeſques que nous citons, qu'on peut embellir des plafonds bas & de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loiſir, & les petits tableaux, & les ornemens vifs & légèrs qui les encadrent.

Dans le nombre des obſervations que nous avons faites ſur l'art de décorer les voutes, il en eſt une que nous voulons communiquer à nos lecteurs. Elle peut être de quelque déſavantage aux peintres, mais elle ſera utile à l'effet de l'architecture & de la peinture. Or notre déſir principal ſeroit de travailler pour les progrès des arts. Nous voulons parler ici de l'attention à ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voute de la chapelle de Verſailles, par exemple, en paroît trop chargée à tous les hommes

---

[1] Bains de Titus, de Livie, &c. par M. Ponce, graveur.

de goût. Les divers ſujets qui y ſont raſſemblés y produiſent de la confuſion. Il eſt donc eſſentiel, lorſque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'eſpace, aucun ornement réel de ſculpture, d'en ſuppoſer de feints, & de repoſer ainſi l'attention du ſpectateur par des diviſions ſages, ingénieuſes, & toujours analogues aux ſujets. Nous pourrions citer une infinité d'exemples de travaux de ce genre : mais nous nous bornerons à celui que nous offre l'intérieur de la chapelle des enfants trouvés de Paris. Tout ce qui dépend du deſſin, de l'ouvrage & de l'exécution décèle le goût & l'imagination des artiſtes, *Natoire* & *Brunetti* père & fils, qui ſe ſont accordés pour ce grand ouvrage. Heureux ſi préférant la peinture à freſque, ils n'euſſent pas exécuté à l'huile cet enſemble ingénieux, que nous avons vu faire & que nous voyons s'éteindre & périr.

L'abbé Laugier remarque avec raiſon dans ſes obſervations, que j'ai citées plus haut, que les trop grands blancs de l'architecture nuiſent à l'effet d'un *plafond*. Les dorures, les marbres de couleur, les bronzes, les meubles les plus riches s'accordent merveilleuſement avec ces peintures. Cependant nous ferons ici une obſervation eſſentielle, c'eſt que les objets trop bruns dans la pièce qui porte le *plafond* peint, ſeconderoient quelquefois encore moins que les blancs, les effets de la peinture. C'eſt ce qui me reſte à examiner ſur les moyens de ſeconder les vues d'un architecte qui ſent le prix & tous les charmes de notre art.

La lumière du jour ne peut ſouvent frapper la voute que par les rayons réfléchis de celle qui entre

par les croisées placées au-dessous du *plafond*. Ainsi la réflexion qui partira des murs de la pièce, sera infiniment sourde si les objets qui la décorent sont de couleur brune : c'est donc un inconvénient à éviter. S'ils sont trop blancs ils occupent l'œil, le fatiguent & lui ôtent la jouissance du *plafond*. Si ces murs sont couverts d'étoffes de laine, comme des tapisseries, elles absorberont une grand partie de la lumière ou n'en réfléchiront plus. Ainsi l'emploi des dorures, des marbres & des stucs légèrement colorés pour les murs, & pour le plancher des marbres blancs, ou un pavé en mosaïque de couleur claire, feront les décorations les plus propres à éclairer les *plafonds*. Noublions pas de prévenir que la corniche de l'ordre n'aura pas trop de saillie; car autrement le *plafond* ne devant recevoir qu'une lumière de réflexion venant du bas, une large corniche y produiroit une grande ombre.

Un constructeur prévoyant dispose de tout pour servir l'art qu'il chérit. Il ne compte pas seulement sur les *réflexions* lumineuses qu'il tire de l'intérieur; il dispose encore ses ouvertures de manière que le tableau qui orne la voute puisse être éclairé par des lumières que les terrasses ou les murs voisins de son bâtiment peuvent refléchir dans la piéce. Ces moyens sont les plus puissans que l'art de bâtir puisse ménager à l'art de peindre. Car quoique les *réflexions* dont je parle soient plus éloignées de l'ouvrage que celles qui partent des murs & du pavé de la piéce, elles lui donnent souvent une clarté bien plus grande, à raison de l'étendue & de la blancheur de son principe & à raison de l'éclat & de l'abondance des rayons de lumière directe qui sont reçus de toute part.

Le Peintre de ſon côté connoîtra bien tous les objets qui doivent *refléchir* la lumière ſur ſon ouvrage, & placera ſous les rayons les plus vifs, les parties de ſa compoſition où il veut répandre le plus de jour & le plus d'intérêt.

Nous n'avons juſqu'ici parlé que des *plafonds* éclairés par le jour; mais on connoît tout ce que la lumière fait & peut produire d'éclat à un tableau en *plafond*, lorſque ſur la corniche on a l'adreſſe de cacher des lumières artificielles qui éclairent l'ouvrage par les rayons nombreux d'une clarté directe. Nous avons vu l'effet le plus heureux de cet artifice ingénieux dans un ſallon de bal, élevé par M. Louis dans une fête donnée en 1770, par l'Ambaſſadeur d'Eſpagne, à l'occaſion du mariage du Roi.

Cet eſſai avoit trop bien réuſſi pour ne pas en uſer au *plafond* de la ſalle de ſpectacle de Bordeaux, avec cette attention, que les fumées des lampes qui éclairent le *plafond* ſont renvoyées au dehors & ne peuvent le noircir.

Le noir eſt un inconvénient qu'il faut ſur toute choſe bien éviter. Et malgré tous les éloges que nous prodiguons aux peintures des *plafonds*, nous avouons que nous ne pourrions ſoutenir la puiſſance de leurs charmes, ſi on les ſuppoſe bruns, ſoit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, ſoit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, ſoit enfin que le temps & le défaut de précaution ayent produit cet effet. Autant l'œil eſt ſatisfait d'un tableau clair & lumineux placé au deſſus de lui, autant il ſe plaît à en conſidérer les détails; & autant il eſt repouſſé par une peinture qu'en vain on appellera vigoureuſe, dans la-

quelle il ne peut rien lire & qui lui présente des objets menaçants. Au lieu de percer la voute, ils semblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet est manqué. Alors si l'ouvrage est d'un artiste habile, je desire que détaché d'une voute qu'il surcharge avec déplaisance, il puisse être placé verticalement, & que là mon œil ait la faculté d'en contempler aisément les beautés.

Le peintre chargé d'un *plafond*, doit renoncer au projet de faire venir en avant les objets des premiers plans, par des masses fières & très-vigoureuses : nous venons d'en exposer les désavantages. Si le ton général est trop blanc, le tableau sera sans mouvement; & fade, il ennuira l'œil du spectateur. Ainsi riche & gai de coloris, il faut que dans ses masses les plus brunes, on puisse lire aisément comme dans toutes les autres parties de l'ouvrage. La puissance des teintes, bien plus que la force des masses ombrées, doit servir à faire distinguer la distance des plans.

Quant à la nature des couleurs préférables pour peindre les *plafonds*, nous pouvons assurer qu'il ne faut pas hésiter à choisir la fresque (1), si toutefois le fond permet l'emploi de cette peinture. Ce fond ne peut lui être convenable que lorsqu'il est susceptible de recevoir un enduit de chaux & sable : mais si l'ouvrage doit se peindre sur un fond de plâtre, de toile ou de bois, nous conseillerons l'usage de la peinture en détrempe, qui, faite avec tous les soins qu'elle exige, sera encore d'une grande durée; la vie

(1) Voyez l'article *Fresque*.

d'aucun homme qui l'aura vu faire, ne la verra se détruire, si elle est à l'abri de la fumée & de l'eau, si les fonds sont solides, & si le peintre a été praticien dans le dégré *d'encollage* néceſſaire à cette peinture.

Tout ce qui nous entoure, montre qu'on doit à jamais proſcrire l'uſage de la peinture à l'huile : si l'artiste a tendu à quelque vigueur, elle devient noire : & c'eſt, comme nous l'avons dit, le premier & le plus grand des vices d'un *plafond*. Si les couleurs en sont trop claires, elles jauniſſent & se tachent en raiſon du plus ou du moins d'huile que le peintre aura employé. C'eſt ainſi que le *plafond* d'Hercule à Verſailles, par le Moyne, n'eſt plus digne de nos regards, & que la plupart des ouvrages de le Brun ſont trop noirs & attriſtent les pièces où ils ne devroient répandre que des ſujets d'agrément & d'admiration.

Citerai-je au contraire tous les exemples de la durée & de la fraîcheur conſtante de la freſque, dans les ouvrages de Tibaldi, des Zuccharo, d'Annibal Carrache, du Dominiquin, de P. de Cortonne, d'Andréa Sacchi, & d'une quantité de maîtres qui ont enrichi toutes les villes d'Italie; & dans ceux que nous avons en France, de Primatice, de Nicolo, de Mignard, de Romanelli, de la Foſſe, &c? Parlerai-je de ces peintures à freſque dont les fragmens ſont échappés à la barbarie & à la négligence des poſſeſſeurs, & qui datent du règne de François I[er]; telles que celles qui ſe voyent encore dans le château de Beauregard dans le Blaiſois, & à la chapelle de l'Abbatiale de Châalis?

Il ne nous reste plus de preuves à donner sur la préférence de la fresque dans les *plafonds*, preuves développées d'ailleurs dans l'article consacré à ce mot; mais nous avons à former les vœux les plus sincères, & les plus ardens pour l'honneur des architectes de notre école : c'est qu'ils ramenent le goût des *plafonds* dans les monumens confiés à leur génie ; & pour l'honneur de notre art & des habiles gens qui le professent, c'est qu'ils aient à ne les exécuter qu'avec l'espèce de peinture que nous leur conseillons d'employer, & qui peut seule répondre à la confiance des constructeurs & des propriétaires, & éterniser les éloges qu'ils seront en droit d'attendre de leurs travaux.

(*Article de M.* ROBIN).

PLAIRE. (v. n.) Le plus noble objet des arts est d'instruire; mais ils ne peuvent pas toujours se proposer pour but l'instruction. Souvent même, leur maniere d'instruire est incertaine, obscure, énigmatique, ou du moins peu sensible pour un grand nombre d'esprits. Il y a même des arts à qui paroît entièrement refusée la faculté de donner des leçons. Telle est l'architecture; car quelle instruction peuvent nous donner des murs & des colonnes? Mais il est un autre objet dont les arts ne peuvent jamais s'écarter impunément : celui de *plaire*. L'artiste peut *plaire* sans instruire; mais s'il ne *plaît* pas, il n'instruira jamais.

Le moyen de *plaire* en attachant, en captivant les esprits, en leur imprimant un long souvenir, est de posséder les deux grandes parties de l'art, l'expression & la beauté. On *plaît* encore avec un talent moins

ſublime, quand on joint à une bonne couleur, à un beau pinceau, des diſpoſitions, & des agencemens capables de flatter les yeux, & quand on fait ſuppléer l'agrément à la beauté. Ce n'eſt point là le mérite ſuprême de l'art, celui qui conſtitue l'artiſte de génie; mais celui qui conſtitue le bon peintre.

Quand j'ai dit que pour *plaire*, le peintre devoit avoir un bonne couleur, un beau pinceau, je n'ai pas entendu dire qu'il fût obligé d'avoir la couleur du Titien, le pinceau du Correge: mais il faudroit qu'il poſſédât à un bien haut dégré quelque grande partie de l'art, s'il parvenoit à *plaire* avec un pinceau mal-adroit & peiné, avec une couleur ſale, morne, déſagréable à l'œil. Les vices du pinceau ne ſont pas généralement remarqués; ils ne peuvent même être reconnus que de près; mais un vice choquant dans la couleur bleſſe tous les yeux. Le tableau eſt condamné avant d'être examiné, & il n'y a guère d'appel de ce premier arrêt. Le peintre aura rempli toutes les conditions de l'art, quand après avoir flatté les yeux, il touchera l'ame & ſatisfera la raiſon.

Quoique *plaire* ſoit le véritable moyen d'avoir des ſuccès, on n'a vu que trop d'artiſtes qui pour chercher indiſtinctement à *plaire*, ont manqué les véritables ſuccès qu'ils auroient dû ſe propoſer, & ſe ſont contentés d'obtenir des applaudiſſemens paſſagers & vains. Ils ont cru *plaire* en captant les ſuffrages du mauvais goût; mais c'eſt ſeulement ſe faire des partiſans, & les ſuccès qu'ils procurent finiſſent avec eux. Celui qui recherche une gloire ſolide, tâchera de *plaire* au petit nombre des juges de bon goût, qui lui procureront tôt ou tard le ſuffrage du grand nombre. Il

ſaura que la mode eſt inconſtante, & qu'être à la mode, ce n'eſt point *plaire* en effet, mais cauſer de l'engouement.

Le Pouſſin *plaiſoit* de ſon temps aux ſages juges de l'art; l'école françoiſe le regarde encore aujourd'hui comme le plus grand de ſes maîtres. Le Brun mérita de *plaire* aux bons juges contemporains de Louis XIV : la France s'honorera toujours de compter le Brun entre ſes plus illuſtres artiſtes. Antoine Coypel capta la bienveillance de ceux qui aimoient les graces grimacières, les manieres affectées; ce qu'il fit pour leur *plaire*, eſt ce qui nuit maintenant aux parties louables qu'il poſſédoit. Boucher n'avoit peut-être reçu de la nature aucune des qualités qui conſtituent le grand peintre; mais elle lui avoit prodigué toutes celles qui font l'artiſte capable de *plaire*; il en abuſa, & préféra d'être un artiſte à la mode; on fut engoué de ſon talent, on ne lui rend pas même aujourd'hui la juſtice qu'il mérite.

Le pinceau, la couleur forment le métier de l'art de peindre, comme la verſification eſt le métier de la poëſie. Avant d'exercer un art, il faut en ſavoir le métier. Le poëte ne *plaira* point en choquant l'oreille par ſes vers; ni le peintre, en bleſſant l'œil par ſes tableaux. Quand le poëte & le peintre ſauront leur métier, ils ne leur reſtera plus qu'à obſerver la nature; c'eſt elle qui leur fournira les autres moyens de *plaire*, & qui leur donnera de grandes leçons ſur toutes les parties de l'art. (L)

PLAN (ſubſt. maſc.) Ce terme a dans les arts qui dépendent du deſſin, deux acceptions; l'une eſt

relative à la distribution générale d'une composition, & l'autre aux formes particulieres des objets.

Sous le premier de ces rapports, le mot *plan* sert à exprimer le résultat perspectif des divers points sur lesquels tous les objets qui entrent dans une scène, sont placés : ainsi on dit le *premier*, *le second*, *le troisieme*, *le quatrieme plan* d'un bas-relief, ou d'un tableau, pour désigner le plus grand, ou le moindre degré d'enfoncement, sur lequel s'arrête telle ou telle partie d'une composition.

Pour s'assurer rigoureusement de ses *plans*, un artiste instruit dessine géométralement les points où tous les objets qui composent son ouvrage doivent être placés. C'est relativement à cette opération, qu'on a dû emprunter le mot que nous traitons, de l'art de l'architecte pour ce qui regarde le *plan* d'un bâtiment ou d'un terrein : car faire le géométral dont j'ai parlé, c'est faire un *plan*. Mais revenons ; ce *plan* géométral bien arrêté, on le met en perspective, suivant les procédés de cette science. Par-là, on obtient avec précision les places que chaque figure, chaque grouppe, chaque meuble, chaque partie du fond, doivent occuper relativement aux distances qu'on a déterminé de laisser entre tous ces objets.

De l'avantage de bien connoître les *plans* d'une composition naissent ; 1°. la justesse des effets pour la perspective aërienne ; 2°. les hauteurs exactes à donner à chaque objet, ce qui est relatif à la perspective linéale ; sans parler de la valeur que cette connoissance donne à l'exécution, qui doit aussi se différencier suivant les *plans*.

L'art

L'art doit s'appuyer sur des certitudes mathématiques pour produire des beautés solides, & parconséquent durables; mais il doit cacher ses procédés réguliers, s'il veut montrer la grace & l'aisance, qui sont surtout de l'essence de la peinture : pour appliquer ce principe aux *plans*, ce n'est pas assez de les fixer avec exactitude, il faut avoir conçu la disposition de leurs points, de maniere qu'ils donnent de belles formes dans l'ensemble général, des contrastes heureux (mais sans affectation), par le plus ou le moins d'élévation qu'on donne aux terreins; mais il faut qu'ils soient raisonnables, variés ; tantôt évidens, tantôt cachés, mais toujours clairs.

Un génie facile & qui connoît les ressources de l'art, arrête en même temps d'une maniere à peu près juste les formes de sa composition, & les *plans* sur lesquels il a l'intention de l'asseoir.

Si l'art a ses principes déterminés, ses moyens aussi sont très-étendus. Toutes les figures géométriques, se peuvent employer dans les *plans* des compositions : la victoire d'Alexandre sur Porus, de le Brun ; l'Héliodore de Raphaël ; le martyre de Saint-André, du Dominiquin, ont une forme générale de *plans*, qui est pyramidale, de maniere que la pointe gagne le fond de la scène & les bases sont sur les devants : quelquefois la pointe de l'angle, se trouve sur le devant du tableau, comme dans le Paralytique guéri, par Jouvenet, & la Sainte Petronille, du Guerchin : dans la guérison du Possédé, de Raphaël, & le Veau d'or du Poussin, la composition est sur des *plans* qui forment le cercle. Ils produisent une diagonale qui traverse la composition dans la Descente de Croix de

Daniel de Volterre, & dans le tableau du Bourdon, où Albinus fait monter les Vestales sur son char. Les *plans* sont disposés en croix dans la Résurrection du Lazare de Jouvenet : lorsque les scènes sont tumultueuses, & dans les sujets de mouvement, les *plans* doivent être entrecoupés & irréguliers : comme dans le Pyrrhus, la manne du Poussin, le Martyre de Saint-Gervais de le Sueur, &c.

Tous ces exemples prouvent; 1°. que les grands compositeurs ont senti la nécessité d'adopter une forme spéciale dans la disposition des *plans*; 2°. que le choix en est arbitraire pourvu qu'il concoure au caractere & à l'expression du sujet; ainsi d'un côté ces maîtres montrent que ce seroit un défaut, que de subordonner l'esprit du sujet à la recherche des *plans* perspectifs; & de l'autre que de ne pas adopter des formes générales dans un *plan* bien résolu, ce seroit ignorer la valeur des principes : ils se lisent dans la nature, ces principes; c'est dans ce modele immortel qu'ils doivent se choisir; le sublime de l'art n'est pas de les rejetter, mais de les plier à toutes les occasions où il faut les employer, & de les faire marcher au gré de son imagination.

Du choix des *plans*, dépend celui des formes, dans les hauteurs diverses des objets d'une composition : car comme les premiers *plans* donnent les plus grandes figures; les formes les plus hautes se trouveront placées sur le point du *plan* qui leur sera assigné sur le devant du tableau.

La diminution des objets, en proportion de l'éloignement du *plan*, est un effet rigoureux de perspective. Mais si l'on veut qu'un grouppe du troisieme *plan*, do-

mine ſur ceux de devant, on élève le troiſieme, ou même le quatrieme *plan*, comme ont fait le Sueur & Jouvenet; l'un dans ſa Réſurrection du Lazare, & dans ſon Magnificat, & l'autre dans le Saint-Paul qui fait brûler les livres à Athènes. Dans le premier des tableaux que nous citons, le grouppe du Chriſt eſt ſur un terrein élevé, & l'emporte par ſa hauteur ſur les grouppes des trois autres *plans* qui le précèdent. La Vierge du Magnificat, eſt ſur les marches du périſtile, ainſi que Saint-Paul dans le tableau de le Sueur; c'eſt par ce moyen ſimple, que ces figures, quoiqu'inférieures en grandeur, ſe trouvent cependant, à raiſon de leurs *plans*, jouer dans la ſcène un rôle ſupérieur.

Le peintre peut, par un artifice contraire, faire paroître ſur une ligne très-baſſe, les figures les plus fortes de ſon ouvrage, je veux dire celles de devant, en les ſuppoſant ſur un *plan* ſurbaiſſé : c'eſt ainſi que Paul Véronèſe en a uſé dans cette belle allégorie placée dans la grande ſalle du Palais Ducal à Veniſe, & que Guerchin dans ſon tableau de Sainte Pétronille, & Champagne dans celui de Saint-Gervais & Saint-Protais, ont fait faillir le caractere de leurs ſujets : le premier, par l'inhumation de ſa principale figure, & celui-ci par l'exhumation de ſes figures capitales.

Nous avons dit que la certitude des *plans* déterminoit la valeur des tons dans la perſpective aërienne. C'eſt une grande raiſon pour que l'artiſte s'en aſſure méthodiquement même dans les ſujets tout-à-fait céleſtes ou aëriens ; autrement tout ſeroit confondu dans ſon ouvrage, & il n'y auroit nul rapport entre

la gradation des effets de la lumière & des ombres, & celle qui doit réfulter de la juftefſe des *plans* par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons sûres à l'égard des fujets dont je parle, dans les plafonds de Zelotti & de Paul Véronèfe, au Palais Ducal à Venife; dans ceux de Pierre de Cortone & d'Andrea Sacchi, au Palais Barberini à Rome, & dans les coupoles, par lefquelles la Foffe s'eft immortalifé à Paris, foit aux Invalides, foit à l'Affomption; mais c'eft furtout dans la chûte des réprouvés, dans celle des Anges de Rubens, & dans tous les fujets aëriens fortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puifer les plus brillantes leçons fur la maniere de mettre dans l'expreffion des *plans*, toute l'harmonie & la jufteffe qu'il eft poffible d'y réunir.

Quiconque ne connoît pas les dégrés qui féparent les *plans* de fon ouvrage, ne peut produire des efpaces exacts, par les enfoncemens divers que donnent les tons : & cette connoiffance devient furtout importante dans les parties, où l'on ne voit pas les points fur lefquels pofent les objets, comme dans les tableaux de demi-figures. Mais fans qu'il foit néceffaire de citer les ouvrages de cette nature, qui demandent une grande précifion dans les réfultats des deux perfpectives; difons qu'il y a des fujets hiftoriques, qui, par leur caractère tranquille, exigent que tous les points des *plans* s'apperçoivent, & d'autres tumultueux où les figures entaffées ne doivent pas les laiffer voir. Tels font les batailles, ou les hiftoires dont l'action eft raffemblée en un feul grouppe, comme la mort de Germanicus du Pouffin : ce grand homme, me fournira auffi un bel exemple, pour les

plans à multiplier; c'eſt ſon tableau du Sacrément de Confirmation.

Je paſſe à la ſeconde ſignification du mot *plan*. Elle eſt relative au détail des formes & en exprime es différentes ſurfaces. Ainſi quand on dit que les *plans* d'une tête ſont bien ſentis, on fait entendre ue tous les mouvemens des détails qui la compoſent ont bien exprimés, & bien à leur place.

Le vif ſentiment des formes, n'empêche pas de endre en même tems la fineſſe des paſſages, comme ans les têtes de Titien, de Vandick en peinture; en ſculpture dans les têtes du grouppe de Laooon, dans pluſieurs ouvrages de Michel-Ange, de uqueſnoi, de Pujet, de Girardon, de Pigale & de eaucoup d'autres des ſculpteurs de notre école. ependant quand on veut faire connoître la maniere un peintre & d'un ſtatuaire qui font ſentir forteent les diverſes ſurfaces des corps, ſans y mettre e très-grande liaiſon, comme on le voit dans les bleaux de Lanfranc, de Gennaro, de Reſtout, & ns la plûpart des ſculptures de Bernini, de le Moyne, c. On dit ce tableau; cette figure ſont faits par *plans*. *Article de M.* Robin.)

PLANCHE, (ſubſt. fem). On ne ſe ſert point ce mot pour déſigner l'ais ſur lequel eſt fait un leau peint ſur bois; on lui donne le nom de paneau. Les graveurs en taille-douce, en manière noire, manière pointillée, &c. nomment *planche* la feuille lame de cuivre rouge ſur laquelle ils gravent. ſe ſervent même du mot *planche* pour déſigner travail dont ils la couvrent. Ainſi un graveur, dit

que sa *planche* n'est qu'ébauchée ou qu'elle est fort avancée, pour exprimer que son travail n'en est encore qu'à l'ébauche ou qu'il approche du fini. Quand les graveurs disent une belle *planche*, une bonne *planche*, ils n'entendent pas une lame d'un bel ou bon cuivre, telle qu'elle est sortie des mains du chaudronier, mais une *planche* couverte d'un bon travail de gravure. Quand ils veulent désigner la planche elle-même, considérée indépendamment de leur travail, ils disent ordinairement un *cuivre*. Voilà un bon *cuivre ;* je n'ai point encore le *cuivre* sur lequel je dois graver ce tableau.

La *planche* des graveurs en bois est un aîs plat de bois de poirier, de buis, ou de quelqu'autre bois dur & sans nœuds, sur lequel on grave avec divers instrumens (L).

PLASTIQUE, (subst. fem). Ce mot est grec ; les latins en ont fait usage, & les nations modernes l'employent quelquefois, surtout en parlant de l'art antique. Il signifie l'art de modeler. Voyez les articles MODELE & MODELER.

PLATRE (subst. masc.) Pierre qu'on employe au lieu de moilon, telle qu'elle sort de la carrière ; mais qu'on cuit, qu'on met en poudre & qu'on gâche avec de l'eau pour différents usages de maçonnerie.

On se sert du *plâtre* pour prendre des moules, soit sur des objets naturels, & même sur la nature vivante ; soit sur des ouvrages de l'art qu'on veut multiplier, tels que des statues, des modèles.

Le moule fait, l'usage le plus commun est d'y

couler du *plâtre*, & alors on a une repréſentation fidèle, une répétition parfaitement ſemblable de la ſtatue, du bas-relief, ſur leſquels on a pris le moule. Les plus petits détails y ſont exprimés, & il n'y a plus de différence que celle de la matière, moins ſolide & moins précieuſe.

Mais ſi l'objet moulé en *plâtre* a beaucoup moins de prix que l'original, il eſt bien plus favorable à l'étude lorſque l'original eſt en bronze, parce que les luiſans du bronze ne permettent pas de lire aiſément les formes.

On donne dans les atteliers le nom de *plâtres* aux ſtatues, aux bas-reliefs, aux parties moulées en *plâtre* d'après les reſtes les plus précieux de l'antiquité & les chefs-d'œuvre des ſtatuaires modernes. On dit, par exemple, que l'on a un beau *plâtre* de la Vénus de Médicis, de la tête du Laocoon, de celle de Niobé, &c.

C'eſt par le ſecours des *plâtres* multipliés, qu'on peut faire en France, en Angleterre, en Ruſſie, les mêmes études qui ont donné à Michel-Ange, à Raphaël, au Pouſſin, une ſi grande ſupériorité ſur les artiſtes qui ont été privés de l'étude de l'antique. Le marbre de l'Apollon du Belvedere, ceux de la Vénus de Médicis, de l'Hercule Farnèſe, du grouppe de Laocoon reſtent à Rome : mais les *plâtres* en ſont portés à Paris, à Londres, à S. Pétersbourg, & l'on peut, dans toutes ces villes, étudier ces chefs-d'œuvre plus commodément encore que dans la ville même qui en conſerve le dépôt. On peut conſulter à chaque inſtant ces belles productions de l'art des Grecs dans les ſalles des académies; chaque artiſte en poſ-

fède des parties dans fon attelier. Il peut, fans quitter fes foyers, étudier toutes les beautés de l'antique.

Que l'étude affidue des *plâtres* ait quelques inconvéniens, comme l'a établi M. Watelet, article Bosse, c'eft ce qu'on ne peut nier, & c'eft en même temps ce dont on ne peut tirer aucun réfultat contraire à cette étude. En effet, toute pratique, quelque parfaite qu'elle foit, a fes inconvéniens particuliers qui ne font pas attachés à une pratique différente; mais celle-ci a de même des inconvéniens qui lui font propres. Ce qu'il faut examiner, c'eft laquelle a les plus grands inconvéniens, laquelle a les plus grands avantages. Que préférerions-nous, fi nous prenions intérêt aux fuccès d'un jeune Artifte, de lui voir fuivre une méthode qui lui promettroit les fuccès du Pouffin avec fes défauts, ou une méthode différente qui pourroit le garantir de ces défauts, mais fans lui promettre la même perfection?

Sans doute l'étude affidue des *plâtres moulés* fur l'antique ne donnera pas, auffi bien que le modèle vivant, le fentiment de la chair, la connoiffance des plis de la peau, celle de ces petits détails qui fe multiplient avec l'âge & qui font des témoignages de l'infirmité humaine: mais elle fera connoître la véritable beauté des formes, leur plus parfaite pureté, leur grandeur la plus fublime; elle donnera la plus profonde fcience des formes qui indiquent que l'homme vit, qu'il agit, qu'il fe meut, & non de celles qui indiquent feulement qu'il doit fe dégrader ou périr.

De beaux *plâtres* moulés fur l'antique vous forceront d'étudier feulement les attitudes fages, décentes & modérées que les plus beaux génies de la Grèce

ont cru devoir donner à leurs modèles. Vous aurez beau les retourner, les considérer sous tous les points de vue ; ce sera toujours la même pureté, la même sagesse : il ne sera pas au pouvoir d'un téméraire professeur de les tourmenter, de les contourner pour les plier à ses caprices, comme il y soumet le modèle vivant. Cette étude vous laissera donc dans une heureuse ignorance sur les attitudes recherchées ou forcées, sur les graces minaudières, sur les mouvemens violens & exagérés. Personne ne pourra pétrir & déformer votre *plâtre* antique comme les tailleurs, les cordonniers, les maîtres de danse, les parens pétrissent & déforment la nature humaine. Vous ne connoîtrez donc que les graces véritables, que la belle conformation ; celle que donne la nature qui croît & se développe sans contrainte.

Les grands maîtres de la Grèce, nés dans un climat qui leur offroit les plus beaux modèles, & sous des mœurs qui leur montroient journellement ces modèles nuds & dans des attitudes toujours variées & toujours belles, puisqu'elles étoient celles de la nature, ont employé tout leur génie à représenter ces modèles qu'ils s'attachoient encore à dépouiller de leurs imperfections. Ayant toujours sous les yeux des modèles différens, ils corrigeoient par les beautés de l'un les défectuosités de l'autre, & sont parvenus au beau de choix & d'union ; par la sublimité de leur pensée, ils se sont élevés jusqu'à l'idée d'une nature plus parfaite encore que celle de la nature la mieux choisie, & sont parvenus jusqu'au beau idéal : ils ont créé une beauté que l'art moderne ne connoîtroit pas sans eux & qu'il s'efforce d'atteindre sans oser même espérer

d'y parvenir. C'eſt par l'étude des *plâtres* que nous deviendrons les élèves de ces grands maîtres, & s'il exiſte un moyen de les égaler, c'eſt de commencer par fréquenter leurs écoles.

L'étude du *plâtre* eſt, dira-t-on, nuiſible à la beauté de la couleur. Cela peut être. On veut être à la fois grand deſſinateur, grand peintre d'expreſſion, grand compoſiteur, grand coloriſte, grand machiniſte. On veut être tout, on cherche à la fois la perfection de toutes les parties, & on ne produit qu'un tout médiocre, ou du moins que des ouvrages agréables, & dont la plus grande perfection eſt de n'avoir pas d'imperfections choquantes, mais dont le plus grand défaut eſt de n'avoir pas de beautés ſupérieures. Tel eſt généralement le caractère moderne. On ſait bien que la malignité des contemporains cherchera toujours la partie foible d'un habile Artiſte pour le déprimer. Mais celui qui veut atteindre au grand, doit d'abord ſe rendre aſſez grand lui-même pour mépriſer les traits de l'envie, de l'ignorance & de la malignité. Placé au-deſſus de ſon ſiècle, ſupérieur aux jugemens de ceux qui vivent, il doit conſacrer ſes chefs-d'œuvre à ceux qui naîtront.

Enfin, par le moyen des *plâtres*, nous pouvons, dès nos premiers pas dans l'art, mettre ſous nos yeux l'expérience de tous les ſiècles & les chefs-d'œuvre qui les ont illuſtrés.

Cependant en louant l'étude des *plâtres* moulés ſur l'antique, nous ne prétendons pas donner l'excluſion à celle de la nature : ce ſeroit faire perdre à l'art un trop grand nombre de ſes avantages. Mais c'eſt

en consultant assiduement l'antique, que l'art pourra corriger & aggrandir la nature.

L'étude des *plâtres* moulés sur de belles statues ou sur la nature elle-même, est d'une utilité presqu'indispensable aux commençans. Sans elle, ils ne parviendront peut-être jamais à la précision. La nature vivante est trop mobile pour qu'un élève qui n'a point encore d'habitude, qui n'a point encore une multiplicité de formes gravées dans la mémoire, puisse l'imiter avec exactitude. Pendant qu'il baisse les yeux, le modèle respire, & quand il les relève, il ne retrouve plus la même forme qu'il avoit commencée. Le même muscle offrira peut-être dans sa copie incertaine des mouvemens contradictoires. Mais le *plâtre* reste immobile sous les yeux de l'élève; le mouvement, les formes ne changent pas; il peut retrouver son modèle toujours le même, & par conséquent se corriger.

Les *plâtres* moulés sur l'antique seront toujours utiles à l'Artiste avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans sa perfection suprême, le grand style de l'art dans ce qu'il a de plus sublime. Et quel Artiste croira qu'il est temps pour lui de négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprit toujours quelque chose au Poussin? La grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeller à Rome; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie: il ne se crut pas assez parfait, pour n'avoir pas besoin d'étudier l'antique (L).

PLIS, (subst. masc.) Ce mot s'employe dans les arts par rapport aux *plis* que forme la peau, & par rapport aux *plis* des draperies. La première de ces applications a été traitée dans le mot *peau* : il a été aussi question de la seconde dans les mots *draperies*, & *jet* des draperies.

Nous ne croyons cependant pas qu'on ait épuisé tout ce qu'il étoit nécessaire de dire sur cette matière intéressante. C'est une des parties de l'art dans laquelle le gout & l'imagination se manifestent de la manière la plus sensible. A chaque *pli*, le peintre montre la justesse de son jugement, & la sagacité de son esprit, comme un écrivain les fait voir par les pensées fines, & les expressions exactes qui découlent de sa plume.

Tous les principes qu'on peut acquérir sur l'art de draper sont généraux, & ne peuvent déterminer la précision avec laquelle il convient d'accompagner, de couvrir, ou de laisser voir les mouvemens innombrables du corps de l'homme par la disposition des *plis* de ses vêtemens. Le goût seul de l'Artiste les fait servir au caractère & aux mouvements de la figure. Bien plus, il les fait contribuer à l'expression générale d'une scène pittoresque, par leur choix, & par les effets de clair-obscur dont il les rend susceptibles.

Le génie particulier de l'Artiste se reconnoît dans la manière dont il choisit & dispose les *plis* de ses figures; mais sans parler de ce caractère spécial de tous les talens divers, nous nous attacherons à parcourir en général les principales opinions adoptées

ſur le choix des étoffes & ſur les *plis* qui les caractériſent.

La ſculpture antique ſe diſtingue par de petits *plis* fort multipliés, ſouvent fort rapprochés, & toujours tendans à tomber en bas par leur propre poids. Les peintures antiques ont le même caractère de *plis*. Ce goût de draper a été imité depuis la renaiſſance des arts, & l'on remarque particulièrement cette imitation dans les ouvrages du célèbre Pouſſin, & dans quelques uns de Michel Corneille & de le Sueur.

Nous voyons enſuite que les ſculpteurs & les peintres modernes de la plus grande célébrité ont habillé leurs figures d'étoffes qui par leur conſiſtance produiſent des *plis* larges & ſoutenus. Mais ils n'adoptoient pas ces ſortes de draperies d'une manière excluſive. Les tuniques qui touchoient les membres ne donnoient que des *plis* fins & légers : c'étoient des linges ou d'autres vêtemens d'une fineſſe qui alloit quelquefois juſqu'à la tranſparence. Ils réſervoient les étoffes dont les *plis* ſont plus grands pour les manteaux qui ſe jettent librement ſur le corps. C'eſt par cette méthode qu'ils ont donné du jeu, de beaux effets, & une agréable variété à leurs ouvrages.

Nous exceptons le terrible Michel-Ange, qui n'a pas adopté le ſyſtême de ſes contemporains dans l'uſage des draperies à larges *plis*. C'eſt dans les ſtatues de l'Algardi, de le Gros, de Pujet, de le Pautre ; dans les tableaux de Raphaël, de Louis Carrache, du Dominiquin, de Baroche, de le Brun, de Jouvenet, & d'une infinité d'autres maîtres de

ces écoles anciennes ou de celles qui existent à présent, que cette pratique a été constament suivie.

D'autres Artistes sont reconnoissables par les *plis* cassés de leurs draperies. Ils semblent n'avoir jamais connu que des étoffes d'un tissu dur & sec. Albert Durer montre l'excès de cette manière dans ses tableaux & ses estampes. Elle a son charme par la fermeté de la touche & la vivacité des bruns & des clairs pétillans qu'elle favorise. Elle a été suivie par des sculpteurs du siècle d'Albert, & par les Zuccharo, Devos, les Sadelers & beaucoup d'autres Artistes de Flandre & d'Allemagne.

Pierre de Cortone à introduit un systême qui lui étoit particulier. Ses élèves & quelques sculpteurs de son tems l'ont adopté. Les *plis* de leurs étoffes sont si liants & tellement *sinueux*, que, malgré la souplesse avec laquelle ils se prêtent aux mouvemens les plus gracieux, aux agencemens les plus flexibles, ils n'en répugnent pas moins; comme toutes les manières affectées qui ne se ressentent pas des fines variétés que montre la nature.

Telles sont les grandes divisions des goûts connus dans l'ordre & l'exécution des *plis*. C'est par ces caractères principaux que les peintres d'histoire & les sculpteurs, qui ont toujours marché d'égal avec eux, ont écrit leur différents systêmes dans cette partie essentielle de l'art.

Les peintres de portraits qui doivent être des copistes plus serviles des objets qui entrent dans leurs tableaux, ont toujours fait aussi les portraits des étoffes de leur tems. Ils en varient les *plis* suivant

là nature du tiſſu qui les forme. Auſſi ne diſtingue-t-on guères les artiſtes de ce genre par la manière de leurs *plis* : ſi l'on n'en excepte cependant Rigaud, qui affectoit l'abondant emploi des moëres & des velours. Par là, il ne pouvoit préſenter que des *plis* de même caractère.

Mais revenons aux différentes ſortes de *plis* adoptés par les artiſtes du grand genre. Pénétrons, analyſons les raiſons de leur choix, & par-là, nous découvrirons à ceux qui étudient l'art pour le cultiver ou le connoître, la ſource des beautés innombrables que ces maîtres ont produits.

Malgré tout ce qui ſe pourroit dire contre la manière de draper qui ſe remarque dans les ouvrages des artiſtes grecs, ils nous ſemble que ces maîtres de l'art ont auſſi atteint le ſublime dans cette partie, ſurtout ſi on s'accorde avec nous ſur les motifs de choix dans les *plis*, & ſi on veut les juger ſans partialité ſur l'effet toujours victorieux de leurs admirables productions.

Sans parler de cette fineſſe d'eſprit, & de ce goût rare & exquis qui influoit ſur tout ce qui ſortoit de la main des Grecs; le choix des étoffes légères, telle que feroit la ſerge la plus fine qui ſe puiſſe imaginer, a dû les conduire à atteindre cette éternelle ſupériorité. D'abord, il eſt réſulté de ce choix, la néceſſité de laiſſer appercevoir le nud; en ſecond lieu, les petits *plis* de ces draperies ſont partout en oppoſition avec la largeur & la ſolidité des parties du corps; d'où vient cette grandeur imprimé ſur leurs figures drapées, comme ſur tous leurs ouvrages. Mais allons plus loin, & diſons que ces étoffes

flexibles étant diſpoſées naturellement à tomber, & leurs *plis* rempliſſant les intervalles que les membres laiſſent entre eux, il s'enſuit une grande largeur de maſſes, tant parce que ces *plis* rempliſſent les eſpaces vuides, que parce que les grandes parties du corps n'en étant pas couvertes, reçoivent ſans obſtacle tous les effets de la lumière & des ombres. De ces *plis* diſpoſés à tendre vers le bas, il naît un contraſte frappant avec les membres qui, par leurs mouvemens, ſortent de la perpendiculaire.

Les artiſtes de l'antiquité ſentoient toute la valeur du corps de l'homme, & ſon impreſſion ſublime dans les ouvrages de l'art. Ils lui ſacrifioient tout : payſage, architecture, acceſſoires de tous genres; ſouvent même les animaux. Faudroit-il donc s'étonner ſi pour lui donner toute ſa grandeur, ſi pour rendre ſes mouvemens forts & ſenſibles, ils ont adopté excluſivement les *plis* les plus déliés. Tout ce qu'ils ont produit concourt à établir la vérité des principes que je préſente de leur doctrine. Il eſt vrai cependant que les ouvrages médiocres de l'antiquité laiſſent voir des *plis* longitudinaux, roides, durs & fortement accollés; mais c'eſt ſur la Cléopâtre (1), la Flore, le tableau appellé les nôces Abdobrandines, & pluſieurs autres chef-d'œuvres, qu'il faut les juger & fixer ſes opinions ſur nos preuves.

---

[1] On ne croit plus que cette statue repréſentant une femme couchée, ſoit une Cléopâtre; on a reconnu que ce que l'on avoit pris pour un aſpic est un bracelet; mais il falloit déſigner ici cette figure par le nom ſous lequel elle est généralement connue. [*Note du Rédacteur.*]

Le

Le ſyſtême des maîtres qui ont paru depuis la renaiſſance des arts eſt ſéduiſant ; il porte ſur les vues de la nature qui indique l'emploi de pluſieurs ſortes d'étoffes, & il flatte le goût des peintres & de leurs appréciateurs par la diverſité des *plis* larges & des *plis* fins & délicats. Mais auſſi, convenons-en, plus les étoffes ſont fermes ou groſſes, plus leurs *plis* ſont larges, & alors moins les corps qu'ils environnent découvrent de parties, & moins celles qu'ils laiſſent appercevoir paroiſſent grandes. Pour en donner une preuve très-ſenſible ſur la nature même, qu'on regarde le plus grand homme enveloppé d'un large manteau de drap, à peine voit-on l'être que la draperie recouvre. On le devine ſeulement au mouvement de ſa tête & de ſes pieds. Au lieu que ſous des *plis* délicats, le Pouſſin, religieux imitateur de l'antique, laiſſe ſe deſſiner le corps d'une femme que ſon habit recouvre en entier. Voyez le ſacrement de mariage.

Mais ſans nous écarter du point où nous ſommes, nous avouons que dans les maîtres qui ont employé les *plis* des diverſes étoffes, ils y a des eſprits excellens qui, en ménageant tout, ont uſé d'une ſage proportion entre les *plis* les moins délicats & les membres de leurs figures. Par cet art précieux, ſi le corps de l'homme n'a pas toute la grandeur que lui laiſſent les vêtemens de l'antique, au moins, bien loin d'être éclipſé, il conſerve encore une grande valeur. On ſent ici que je veux parler de Raphaël & des autres grands peintres de l'école Romaine & de l'école Françoiſe.

Quant à Michel-Ange, il a ſenti les principes de

l'antique, il les a ſuivis ; mais en ſe ſervant d'étoffes, dont les *plis* ſont lourds & gros comme feroient des vêtemens de peaux ou du gros linge, il n'y a mis que peu de fineſſe & de légèreté. Ajoutons que ce grand homme n'a pas connu la grace, & que ſes agencemens, tout vrais qu'ils ſont, ne ſont imprégnés d'aucun ſentiment délicat.

Pour paſſer au dernier des ſyſtêmes que nous avons propoſés, celui d'Albert Durer & de ſes imitateurs, les *plis caſſés* qu'ils ont adoptés n'ont pu leur être ſuggérés qu'à la vue de certains *camelots*, qu'on appeloit *chamelots* dans le treizième ſiècle (1), ou d'autres étoffes d'un tiſſu dur & peu flexible. Ils en ont ſçu tirer un *parti de goût;* mais Albert lui-même, malgré tout le génie qu'il montre dans ſes ajuſtemens, n'a jamais produit ni le gracieux, ni l'intérêt que les peintres François & Italiens dont j'ai parlé, déceloient partout. Et il étoit encore plus éloigné de cette fierté, de cette ſoupleſſe, & de cette grandeur que les Grecs & les meilleurs artiſtes Romains, par le choix & par l'ordre de leurs *plis*, ont ſi magnifiquement développées.

Dans l'enſemble que nous venons de former ſur les *plis* qui ſont le ſujet de cet article, on trouve tous les détails de cette partie de l'art. Cependant nous ne garderons pas le ſilence ſur quelques préceptes. Ils doivent ſpécialement ſe trouver dans cet ouvrage.

---

[1] *Il venoit*, dit Joinville, en parlant de St. Louis, *au jardin de Paris, une cote de chamelot vêtu.....*

On recommande essentiellement dans les écoles de peinture la forme des *yeux des plis*, & ce n'est pas sans raison : ce sont eux qui caractérisent les étoffes. Dans celles qui sont grosses & molles, les *yeux des plis* sont ronds, & ils sont aigus & *cassés* dans celles qui sont sèches ou fermes, soit que ces étoffes soient fines comme le taffetas ou épaisses comme le velours & le camelot.

Les angles aigus ou obtus doivent être préférés aux angles droits, dans la disposition des *plis* comme dans celle des membres. Les formes absolument régulières déplaisent dans toutes les productions pittoresques. Il faut partout de la balance sans symmétrie : & quoique nous bannissions une certaine égalité géométrique, on veut, & particulièrement dans les *plis*, de la *liaison* & de *l'ordre*. La *liaison* est indispensable ; car c'est par elle qu'on juge que les vêtemens tiennent à la même personne. Si une partie nue interrompoit sèchement les *plis*, de manière qu'on ne pût lier leurs principes & leurs fins, ce seroit pêcher contre *l'ordre* qu'il faut tenir entre eux.

La variété des *plis* doit se trouver dans la douce inégalité de leur grosseur, de leur situation & de leurs formes. J'ai dit *douce ;* car si les différences sont dures & tranchantes, il n'y a plus *d'ordre*. Or *l'ordre* se trouve même dans *l'aisance & la liberté* avec lesquelles les *plis* doivent être disposés.

Nous terminons cet article par un précepte qui peut être eût été mieux placé dans le mot *extrémités ;* c'est que les *plis* des draperies ne doivent presque jamais les dérober aux yeux, & qu'ils doi-

vent laiſſer voir les principales articulations du corps.

Præcipuè extremis rarò internodia membris
Abdita ſint : ſed ſumma pedum veſtigia nunquam.
Dufreſnoy, de arte graph.

(*Article de M.* Robin.)

PLUME (ſubſt. fem.) *Deſſin à la plume.* Cette maniere de deſſiner a été ſouvent pratiquée par les anciens peintres. Traitée avec facilité, elle n'eſt guère moins expéditive que celle de deſſiner au crayon, & elle eſt ſuſceptible de beaucoup d'eſprit & de goût. On a un grand nombre d'études à la *plume*, faites par le Titien. Pluſieurs maîtres après avoir fini leur deſſin d'une *plume* libre & badine, en aſſuroient l'effet en l'accompagnant d'un léger lavis. Les uns ont manié la *plume* avec une ſorte de libertinage pittoreſque; les autres l'ont aſſujettie à une marche régulière, lui faiſant ſuivre le ſens des chairs, celui des draperies & la fuite perſpective. Un deſſin à la *plume*, lorſqu'elle eſt maniée par un artiſte qui a l'uſage de cet inſtrument, peut l'emporter ſur les charmes de la meilleure eau-forte, parce que le deſſinateur ne voit pas auſſi parfaitement l'effet de ſon travail ſur le vernis dont le cuivre eſt couvert, que ſur le papier. D'ailleurs la gravure à la pointe eſt toujours ſoumiſe aux haſards de l'eau-forte, qui doit lui donner la profondeur convenable, au lieu que le deſſinateur à la *plume* n'eſt ſoumis à aucun haſard : l'effet qu'il a dans l'eſprit, il peut le porter ſur le papier; il peut donner aux maſſes l'effet qu'il lui

plaît, frapper ſes touches à ſon gré, porter la vigueur au ton qu'il juge néceſſaire, ſans craindre, ainſi que dans la gravure, la néceſſité de recourir à un inſtrument moins flexible, tel que le burin. Il faut ajouter que la pointe ne peut jamais avoir ſur le cuivre un jeu auſſi facile, que la *plume* ſur le papier.

Quelques peintres ont deſſiné d'une *plume* fine & légère : d'autres ſe ſont ſervi d'une groſſe *plume* conduite avec feu, &, en apparence, ſans aucun art, prodiguant l'encre par taches, l'étendant même quelquefois avec le doigt, & ils ont produit, dans cette maniere brutale, des ouvrages juſtement admirés des connoiſſeurs.

Des italiens récens ont eu la patience de faire à la *plume* des deſſins qui imitent d'une manière trompeuſe le burin le plus pur. On ne peut voir ces ouvrages ſans éprouver l'étonnement & la ſorte d'admiration que cauſe une grande difficulté vaincue. Mais pourquoi ſe propoſer une difficulté qu'il eſt inutile de vaincre ? Ce n'eſt point là le genre de la *plume*. Laiſſons lui l'eſprit & la liberté dont elle eſt capable, & ne la ſoumettons pas à une régularité ſervile dont elle eſt indignée. Elle eſt flexible, légère, badine, pittoreſque ; ne lui raviſſons pas ſes avantages.

La *plume* eſt aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres, & l'on peut ſe plaindre de leur mépris pour un inſtrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'employent plus guère qu'à faire le trait de leurs deſſins au lavis : le lavis peint mieux que la *plume*, mais il ne deſſine pas avec tant d'eſprit, & rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide

de la *plume* différemment maniée, on peut indiquer la molleſſe des chairs, le liſſe des étoffes ſoyeuſes, l'épaiſſeur velue des étoffes groſſières, la dureté des métaux, le brut des terraſſes, la rugoſité des écorces, la forme & la légéreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux : les couches plattes du lavis ne font rien de tout cela; elles ne peuvent produire que des tons variés. (L)

P O

POÉSIE (ſubſt. fem). Ce mot vient du verbe grec *ποιέω*, *faire.* Le poëte eſt, par excellence, celui qui fait, qui produit, qui invente. Le peintre eſt poëte quand il crée; il n'eſt que peintre, quand il copie, ou qu'il imite.

Homère fut poëte quand il repréſenta Jupiter ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ſes noirs ſourcils : il inventa, il vit, il peignit par la parole, la phyſionomie du Maître des Dieux. Phidias fut poëte, quand après avoir lu les vers d'Homère, il devint ſon rival & peut-être ſon vainqueur; quand il ſe repréſenta la tête impoſante & majeſtueuſe du Dieu, telle qu'elle devoit être d'après les vers du poëte; quand dans un recueillement qui ne peut appartenir qu'au génie, éloignant de ſon imagination toutes les idées qui ne conviennent qu'à la foibleſſe humaine, il parvint à voir le Dieu comme un modèle docile qu'il auroit poſé devant lui; quand, dans la longue durée de ſon enthouſiaſme, il créa la tête du Jupiter Olympien, qui fit l'admiration de toute la Grèce.

L'artiſte eſt poëte quand il voit ſon ſujet tel qu'il

a dû se passer ; quand il s'en représente les personnages avec une beauté dont ils manquèrent peut-être, avec une expression peut être plus vraie, plus vive, plus parfaite que celle qu'ils eurent en effet, parce qu'ils pouvoient manquer de physionomie, & que l'artiste doit les voir avec celle qui leur étoient convenable. Il est poëte, quand, après avoir créé ce tableau vivant dans son imagination, il en conserve assez long-temps, assez fortement l'empreinte, pour la porter également vive, également expressive, sur la toile ou dans le marbre.

La poësie de l'art consiste donc à voir son sujet & à l'exprimer. L'expression est donc ce qui caractérise l'artiste poëte. Qu'il invente de belles dispositions de grouppes, de masses & de figures ; qu'il ajoute même à ce mérite, celui de ces pensées ingénieuses qu'on appelle poëtiques ; que son imagination lui fournisse des allégories, des épisodes non moins heureux que ceux des plus grands poëtes ; il n'est pas poëte lui-même, s'il n'a pas exprimé ce qu'il a voulu peindre. On lui accordera le mérite d'avoir trouvé le sujet d'un bon tableau ; & on le plaindra de l'avoir manqué. Le peintre qui trouve un sujet, & qui ne peut l'exprimer, n'est pas plus poëte que l'homme qui a trouvé un sujet de tragédie, & qui n'a pu faire la tragédie.

Pour exprimer un sujet par les moyens de l'art, il faut représenter les personnages qui ont dû y concourir, avec la physionomie qu'ils devoient avoir suivant leur rang, leur caractère ; leur donner les véritables mouvemens des actions qu'ils ont dû faire ; représenter sur leurs visages & dans toutes leurs personnes l'affection dont ils devoient être pénétrés, for-

tifier cette expreſſion par le ſite, l'effet, & les acceſſoires; écarter tout ce qui pourroit l'affoiblir : en admettant toutes ces conditions pour la *poeſie* de l'art, on reconnoîtra que bien peu d'artiſtes ont été poëtes.

Raphaël fut un poëte ſublime, quand, ayant donné à l'Archange Michel une figure vraiment angélique, il le repréſenta étouffant le démon ſans avoir beſoin de le toucher. Il fut un poëte noble & tranquille dans ſon école d'Athènes; il fut un poëte impétueux dans le grouppe inférieur de ſa transfiguration. Le Dominiquin fut poëte, quand il eut aſſez d'imagination pour voir, & aſſez de talent pour exprimer la communion de Saint-Jérôme mourant. Pouſſin fut poëte, quand il peignit la derniere horreur du déluge univerſel; le Brun le fut, quand il repréſenta la belle douleur de la Magdeleine.

Des idées poëtiques ne ſuffiſent pas pour conſtituer le poëte en vers ni en peinture. Il ne ſuffit pas de trouver des idées, il faut les exprimer. Des peintres ont répandu des idées poëtiques, dans des tableaux qu'on ne daigne pas regarder, & des verſificateurs dans des vers qu'on ne s'aviſera jamais de lire. Manquer une belle idée, ce n'eſt pas la produire, c'eſt l'avorter.

C'eſt une belle idée poëtique, que celle de l'Arcadie du Pouſſin. Si le tableau eût été manqué, ce n'étoit plus de la *poëſie*; ce n'étoit rien.

Le teſtament d'Eudamidas du même artiſte, eſt une belle ſcène de *poëſie* dramatique : mais l'invention de cette ſcène eſt de Plutarque. Le Pouſſin n'en eſt pas moins un grand poëte dans ſon tableau d'Euda-

midas, quoiqu'il n'en ait point inventé le ſujet; car il a ſu le voir & l'exprimer.

Si des idées poëtiques ſuffiſoient pour faire des artiſtes poëtes, il ne tiendroit qu'à tous les artiſtes de l'être : ils trouveroient en abondance de ces idées dans les livres ; des gens d'eſprit pourroient leur en communiquer : mais ni les livres, ni les gens d'eſprit ne feront jamais qu'un artiſte ſoit poëte, ſi la nature lui a refuſé de l'être.

Pour reconnoître ſi un artiſte eſt poëte, n'examinez donc pas ſi l'invention de ſon ouvrage eſt poëtique; cette invention peut ne lui point appartenir. Mais s'il a bien exprimé ſon ſujet, alors il l'a fait, il l'a créé ; il eſt poëte.

Le Corrège, dans ſon tableau d'Io, a été un grand poëte, puiſqu'il a ſi bien exprimé ſon ſujet, que le Duc d'Orléans, arrière-neveu de Louis XIV, a cru, par un ſcrupule religieux, devoir détruire ce chef-d'œuvre. L'artiſte a joint à ce ſujet un acceſſoire poëtique, en exprimant, dans un coin du tableau, l'ardeur des deux amans, par la ſoif ardente d'un cerf qui ſe déſaltère dans une fontaine. Cette idée eſt ingénieuſe, on y reconnoît de la *poëſie* : mais que devenoit cette *poëſie* acceſſoire, ſi le ſujet principal avoit été médiocrement traité ?

Il faut donc faire une grande différence de la *poëſie* mythologique, ou allégorique, & de la *poëſie* pittoreſque. La peinture même hiſtorique peut emprunter des richeſſes à la *poëſie* mythologique : mais cette richeſſe perdra ſa valeur, ſi le fond du ſujet n'eſt pas exprimé ſuivant la *poëſie* de l'art. On ne conteſtera pas à Rubens la qualité de peintre poëte : il a fait un

bien plus grand usage de la *poësie* mythologique que Raphaël, & cependant il est bien moins poëte.

Je lis & j'entends qu'on place quelquefois la *poësie* dans la facilité de produire un grand nombre de figures, de les agencer, de les groupper, de les détacher, de les varier, de les faire contraster, de distribuer sur elles de belles masses d'ombre & de lumière ; & tout cela n'est pas plus ce qu'on doit appeller la *poësie* pittoresque, que l'art de ranger sur le théâtre des acteurs parlans & muets pour faire ce qu'on appelle des tableaux sur la scène, ne doit être appellé de la *poësie* dramatique.

En général, à talens à peu près égaux, les peintres qu'on appelle grands machinistes me paroissent les moins poëtes de tous, parce que ce sont ceux qui ont le moins cherché à exprimer convenablement leur sujet. Cette expression convenable se trouve bien plus chez les peintres qui ont traité leur sujet avec le moindre nombre de figures possible, parce qu'ils se sont plus attachés à les rendre belles, & à exprimer les affections dont elles doivent être animées.

Combien il étoit poëte, l'artiste grec qui a créé l'Apollon du Vatican ! Comment un peintre, occupé à remplir de figures une grande machine, auroit-il le temps de penser & de produire un morceau d'une si belle *poësie* ?

La *poësie* dont j'ai parlé jusqu'ici est celle que je crois pouvoir appeller d'expression, parce qu'elle consiste à bien exprimer le sujet. La peinture a aussi sa *poësie* de style, qui consiste dans un emploi élégant & pur du langage de l'art. Ce langage est formé par la couleur & l'effet que l'on peut comparer aux sons

dans la *poësie* écrite, & par la disposition qui répond à l'arrangement des mots & des phrases. L'artiste qui posséderoit la *poësie* d'expression, & à qui manqueroit la *poësie* de style de son art, seroit semblable à un poëte qui sauroit mal sa langue. L'un rebuteroit les lecteurs, l'autre auroit peine à fixer les spectateurs. (L.)

POINTE, (subst. fem.) instrument dont on se sert pour graver à l'eau-forte. Comme on emploie le mot *pinceau* pour exprimer la manière du peintre, & qu'on dit par exemple que le Corrège avoit un beau pinceau, un pinceau moëlleux, pour faire entendre qu'il peignoit d'une belle manière & moëlleusement; on se sert aussi du mot *pointe* pour exprimer la manière d'un graveur à l'eau-forte : ainsi l'on dit que Callot avoit une *pointe* ferme & spirituelle ; la Belle, une pointe fine & badine; Rembrandt & le Benedette, une *pointe* savante & pittoresque. Pour exprimer le défaut d'un graveur à l'eau-forte dont la gravure n'a rien de moëlleux & semble égratignée, on dit qu'il a une *pointe* maigre. C'est de même à la *pointe* qu'on rapporte la timidité mal-adroite de la main qui la tient, & l'on dit qu'une planche est gravée d'une *pointe* timide.

L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la *pointe* en gravure, est sur un vernis dont le cuivre est couvert : elle enlève alors le vernis, & sillonne peu profondément le cuivre : mais on l'emploie quelquefois sur le cuivre nud, & alors on la nomme *pointe-sèche*. On la réserve pour les travaux tendres, qui

doivent avoir un ton doux & argentin. Elle doit, pour cet usage, être bien tranchante (L).

POMPES FUNEBRES. Nous commencerons cet article par la description d'une *pompe funèbre*, qui se trouve dans le *Voyage du jeune Anacharsis*. M. l'Abbé Barthelemy a répandu les graces sur ce tableau lugubre. Nous entrerons ensuite dans quelques détails nécessaires aux artistes ; ce sera un aride commentaire de cette élégante description.

« En sortant de la palestre, nous apprîmes que » Télaïre, femme de Pyrrhus, parent & ami d'Apol» lodore, venoit d'être attaquée d'un accident qui me» naçoit sa vie. On avoit vu à sa porte les branches » de laurier & d'acanthe, que, suivant l'usage, on » suspend à la maison d'un malade. Nous y courû» mes aussitôt. Les parens, empressés autour du lit, » adressoient des prières à Mercure, conducteur des ames; » & le malheureux Pyrrhus recevoit les derniers » adieux de sa tendre épouse. On parvint à l'arracher » de ces lieux. Nous voulumes lui rappeller les leçons » qu'il avoit reçues à l'académie ; leçons si belles » quand on est heureux ; si importunes quand on est » dans le malheur. O philosophie, s'écria-t-il, hier tu » m'ordonnois d'aimer ma femme ; aujourd'hui tu me » défends de la pleurer. Mais enfin, lui disoit-on, » vos larmes ne la rendront pas à la vie. Ah ! ré» pondit-il, c'est ce qui les redouble encore ».

» Quand elle eut rendu les derniers soupirs, toute » la maison retentit de cris & de sanglots. Le corps » fut lavé, parfumé d'essences, & revêtu d'une robe » précieuse. On mit sur sa tête, couverte d'un voile,

» une couronne de fleurs ; dans ses mains un gâteau » de farine & de miel pour appaiser Cerbere ; » & dans sa bouche une pièce d'argent d'une ou » deux oboles qu'il faut payer à Caron : & en cet » état, elle fut exposée pendant tout un jour dans » le vestibule. A la porte étoit un vase de cette eau » lustrale destinée à purifier ceux qui ont touché un » cadavre ».

» Cette exposition est nécessaire pour s'assurer que » la personne est véritablement morte & qu'elle l'est » de mort naturelle. Elle dure quelquefois jusqu'au » troisième jour.

« Le convoi fut indiqué. Il falloit s'y rendre avant » le lever du soleil ; les loix défendent de choisir » une autre heure : elles n'ont pas voulu qu'une » cérémonie si triste dégénérât en un spectacle d'os- » tentation. Les parens & les amis furent invités. Nous » trouvâmes, auprès du cercueil, des femmes qui » poussoient de longs gémissemens. Quelques-unes » coupoient des boucles de leurs cheveux, & les » déposoient à côté de Télaïre, comme un gage de » leur tendresse & de leur douleur. On plaça le corps » sur un chariot, dans un cercueil de cyprès. Les » hommes marchoient avant, les femmes après ; quel- » ques-uns la tête rasée, tous baissant les yeux, vêtus » de noir, & précédés d'un chœur de musiciens qui » faisoient entendre des chants lugubres. Nous nous » rendîmes à une maison qu'avoit Pyrrhus auprès » de Phalère : c'est-là qu'étoient les tombeaux de » ses pères.

» L'usage d'inhumer les corps fut autrefois commun » parmi les nations ; celui de les brûler prévalut dans

» la ſuite chez les Grecs : aujourd'hui il paroît indif-
» férent de rendre à la terre ou de livrer aux flam-
» mes les reſtes de nous-mêmes. On plaça le corps
» de Télaïre ſur le bûcher ; quand il fut conſumé,
» les plus proches parens en recueillirent les cen-
» dres, & l'urne qui les renfermoit fut enſevelie dans
» la terre.

» Pendant la cérémonie, on fit des libations de
» vin. On jetta dans le feu quelques-unes des robes
» de Télaïre ; on l'appelloit à haute voix, & cet adieu
» éternel redoubloit les larmes qui n'avoient ceſſé de
» couler de tous les yeux.

» De-là nous fumes appelés au repas funèbre, où
» la converſation ne roula que ſur les vertus de
» Télaïre. Le neuvième & le trentième jour, ſes
» parens, habillés de blanc & couronnés de fleurs, ſe
» réunirent encore pour rendre de nouveaux hon-
» neurs à ſes manes ; & il fut réglé que, raſſemblés
» tous les ans le jour de ſa naiſſance, ils s'occupe-
» roient de ſa perte comme ſi elle étoit encore récente.
» Cet engagement ſi beau ſe perpétue ſouvent dans
» une famille, dans une ſociété d'amis, parmi les
» diſciples d'un philoſophe. Les regrets qu'ils laiſſent
» éclater dans ces circonſtances, ſe renouvellent dans
» la fête générale des morts qu'on célèbre au mois
» Antheſtérion (1). Enfin j'ai vu plus d'une fois des
» particuliers s'approcher d'un tombeau, y dépoſer
» une partie de leurs cheveux, & faire tout autour
» des libations d'eau, de vin, de lait & de miel.

(1) Mois qui répondoit à nos mois de Février & de Mars.

» Moins attentif à l'origine de ces rits, qu'au » ſentiment qui les maintient, j'admirois la ſageſſe » des anciens légiſlateurs, qui impriment un caractère » de ſainteté à la ſépulture & aux cérémonies qui » l'accompagnent. Ils favoriſèrent cette ancienne opi- » nion que l'ame, dépouillée du corps qui lui ſert » d'enveloppe, eſt arrêtée ſur les rivages du Styx, » tourmentée du deſir de ſe rendre à ſa deſtination, » apparoiſſant en ſonge à ceux qui doivent s'intéreſſer » à ſon ſort, jusqu'à ce qu'ils aient ſouſtrait ſes dé- » pouilles mortelles aux regards du ſoleil & aux » injures de l'air.

» De-là cet empreſſement à lui procurer le repos » qu'elle deſire, l'injonction faite au voyageur de » couvrir de terre un cadavre qu'il trouve ſur ſon » chemin ; cette vénération profonde pour les tom- » beaux, & les loix ſévères contre ceux qui les vio- » lent.

» De-là encore l'uſage pratiqué à l'égard de ceux » que les flots ont engloutis ou qui meurent en pays » étranger ſans qu'on ait pu recouvrer leurs corps. » Leurs compagnons, avant de partir, les appellent » trois fois à haute voix ; &, à la faveur des ſacri- » fices & des libations, ils ſe flattent de ramener » leurs manes, auxquels on élève quelquefois des » cénotaphes, eſpèces de monumens funèbres, preſ- » qu'auſſi révérés que les tombeaux.

» Parmi les citoyens qui ont joui pendant leur » vie d'une fortune aiſée, les uns, conformément à » l'ancien uſage, n'ont au-deſſus de leurs cendres » qu'une petite colonne où leur nom eſt inſcrit ; » les autres, au mépris des loix qui condamnent le

» faste & les prétentions d'une douleur simulée, sont » pressés sous des édifices élégans & magnifiques, ornés » de statues & embellis par les arts. J'ai vu un » simple affranchi dépenser deux talens pour le tom- » beau de sa femme (1).

» Entre les routes dans lesquelles on s'égare par » l'excès ou le défaut de sentiment, les loix ont » tracé un sentier dont il n'est pas permis de s'écar- » ter. Elles défendent d'élever aux premières magis- » ratures le fils ingrat qui, à la mort des auteurs de » ses jours, a négligé les devoirs de la nature & de » la religion; elles ordonnent à ceux qui assistent » au convoi de respecter la décence jusques dans leur » désespoir. Qu'ils ne jettent point la terreur dans » l'ame des spectateurs par des cris perçans & des » lamentations effrayantes; que les femmes surtout » ne se déchirent pas le visage, comme elles fai- » soient autrefois. Qui croiroit qu'on ait jamais dû » leur prescrire de veiller à la conservation de leur » beauté? » (*Voyage du jeune Anacharsis*, *ch.* 8).

On suspendoit aux portes des personnes dangereusement malades, des branches d'épines & de laurier. On supposoit aux premières la puissance de chasser les esprits mal-faisans: les dernières étoient consacrées à Apollon, Dieu de la médecine, & on leur attribuoit la vertu de rendre ce Dieu favorable au malade.

Le parent le plus proche colloit ses lèvres sur celles du mourant pour recevoir son dernier soupir: la mère

[1] Dix mille huit cens de nos livres.

rendoit

rendoit ce devoir à son fils, l'épouse à son époux; elle s'efforçoit d'aspirer & de recevoir dans son sein l'ame de celui qu'elle avoit chéri. La même personne lui fermoit les yeux aussitôt qu'il avoit cessé de vivre.

On mettoit sous la langue du mort une obole & quelquefois jusqu'à trois : on le lavoit, on le parfumoit, on le couronnoit des fleurs de la saison. Il y eut des temps où on le couvroit d'un manteau de pourpre, mais il paroît qu'un plus long usage fut de le vêtir d'une robe blanche. Les filles ou les femmes faisoient & tissoient de leurs mains ce dernier vêtement d'un père ou d'un vieil époux. Homère, dans l'Odyssée nous représente Pénélope occupée à travailler le linceuil dans lequel devoit être enseveli Laerte son père. Tout nous apprend que les anciens s'efforçoient plus que nous à s'armer de courage contre la mort : ils en rappelloient l'idée dans leurs festins, & les femmes elles-mêmes s'occupoient de cette idée dans leurs travaux. Cela ne prouve pas qu'ils la méprisoient plus que nous ; on auroit plutôt lieu de présumer qu'ils la craignoient davantage. Chez les Romains, les morts étoient vêtus de leurs habits ordinaires & des marques de leurs dignités.

On gardoit le mort quelquefois sept jours entiers, quelquefois quatorze ; rarement moins de trois. Le dernier jour, il étoit publiquement exposé sous le vestibule, les pieds tournés du côté de la porte pour témoigner sa sortie de la vie. Les riches étoient couchés sur des espèces de lits de repos dont on peut voir la forme sur plusieurs monumens de l'antiquité : on nommoit ces lits *lectiques*. Les pauvres étoient étendus

ſur de ſimples brancards. Souvent on plantoit à côté du lectique des branches de cyprès, arbre funèbre & ſymbole de la mort, parce qu'il ne renaît point après avoir été coupé. On plaçoit auſſi près de la porte un vaſe rempli d'eau luſtrale, apportée d'une maiſon que la mort n'avoit pas viſitée. Tous ceux qui venoient rendre au mort les derniers devoirs dans ſa maiſon avoient ſoin en ſortant de s'aſperger de cette eau, pour ſe laver de la ſouillure qu'ils avoient contractée en entrant dans une maiſon devenue impure par la préſence de la mort.

La famille, les amis ſe rangeoient autour du corps. Des chantres entonnoient des vers funèbres, qu'un muſicien accompagnoit du ſon d'une trompette qu'il tenoit inclinée vers la terre : aux convois des perſonnes expirées dans la fleur de l'âge, on ſe ſervoit de la flûte, au lieu de la trompette. Les femmes ſe livroient aux pleurs & aux lamentations. Homère repréſente Andromaque, Hécube, Hélène pleurant tour-à-tour Hector. Pour ajouter encore à la triſteſſe de la cérémonie on louoit des pleureuſes à gage, qui n'avoient d'autres métier que de vendre leurs larmes. Elles les recevoient, dit-on, dans de petits tabliers de cuir & les verſoient enſuite dans des urnes lachrymatoires qu'elles rempliſſoient quelquefois à moitié. Si cela eſt vrai, on peut bien croire qu'elles ne parvenoient pas ſans ſupercherie à fournir une ſi grande abondance de larmes.

On ne ſe contentoit pas de pleurer les morts : ceux des aſſiſtans qui leur vouloient témoigner plus particulièrement leur tendreſſe, s'arrachoient ou ſe coupoient des cheveux & leur en faiſoient hommage.

On voit dans l'Idylle de Bion ſur la mort d'Adonis, les amours ſe couper les cheveux pour les poſer ſur le corps du berger amant de Vénus. Même long-temps après les funérailles, on ſe coupoit des cheveux pour les dépoſer ſur le tombeau des morts qu'on révéroit.

En Grèce, ou du moins à Athènes, les convois funéraires ſe faiſoient le matin avant le lever du ſoleil. Chez les Romains, ils ſe faiſoient pendant la nuit, au moins dans le temps de la république. Ceux qui emportoient les morts étoient nommés à Rome *Veſpilones*, du mot *veſpera* qui ſignifie le ſoir, parce qu'ils n'exerçoient leurs fonctions que dans les ténèbres. On portoit à ces cérémonies des torches, des flambeaux, ce qui étoit néceſſaire puiſqu'elles ſe faiſoient dans l'obſcurité; nous continuons de porter des cierges aux enterremens, ce qui eſt ſouvent un faſte inutile, puiſque ſouvent ils ſe font en plein jour.

Les plus proches parens du mort portoient ordinairement le lectique ſur lequel il étoit couché. Quelquefois les ſœurs rendoient ces derniers honneurs à leurs frères; les fils, aux auteurs de leurs jours. Quand le mort étoit un homme conſidérable par l'éminence de ſes dignités ou par les ſervices qu'il avoit rendus à l'état, c'étoit les premiers hommes de l'état qui s'empreſſoient de lui rendre cet honneur. Les Sénateurs & les Veſtales portèrent le lectique de Paul-Émile & celui de Sylla.

Le cortège étoit ordinairement nombreux. Souvent le malade ſentant approcher le terme de ſa vie, prioit lui-même les amis qui le viſitoient d'aſſiſter à ſes funérailles. Les cliens ne manquoient pas d'accorder ce dernier témoignage de reſpect à leurs patrons, les

obligés à leur bienfaiteurs, les disciples aux maîtres, les soldats à leurs généraux. A Rome, tous les affranchis précédoient le convoi du maître qu'ils venoient de perdre & dont ils avoient reçu le bienfait de la liberté. Leurs têtes étoient couvertes de chapeaux, ou ceintes de bandelettes de laine blanche. Des hommes riches & fastueux accordoient par leur testament la liberté à un grand nombre d'esclaves, pour se donner le plaisir de prévoir que leur convoi seroit accompagné d'un grand nombre d'affranchis. Des danseurs & des bouffons ont fait quelquefois, chez les Romains, partie du cortège funèbre.

Les personnes qui assistoient au convoi d'un homme distingué par son rang ou par sa fortune portoient ordinairement des couronnes. Il y eut des temps où le deuil se portoit en blanc, & d'autres où il se portoit en noir. Nous voyons que la couleur blanche étoit consacrée au deuil dans deux temps bien éloignés l'un de l'autre : celui de Socrate, & celui de Plutarque.

L'usage de brûler les morts étoit devenu commun chez les Grecs dès le temps d'Homère. Il ne fut jamais général chez les Romains ; on sait même que plusieurs familles faisoient constamment brûler leurs morts, & que d'autres les faisoient inhumer. Mais il falloit toujours pour satisfaire la superstition, & procurer aux manes le repos dans le séjour des morts, jetter de la terre sur le corps ou sur ses cendres.

Quand le cortège étoit arrivé au lieu du bûcher ou de la sépulture, on appelloit à haute voix le mort par son nom. Ces appels s'adressoient à son ame ; on les croyoit capables de l'arrêter, ou de la faire ren-

trer dans le corps qu'elle avoit animé, si elle n'en étoit pas entièrement sortie, ou si l'arrêt des destins lui permettoit de ne pas l'abandonner encore.

Chez les Romains, si le mort étoit un homme illustre, on le portoit d'abord à l'endroit de la place publique nommé *rostres* à cause des rostres ou éperons de navires dont il étoit orné. Là, le convoi s'arrêtoit ; les assistans décorés de quelques magistratures supérieures prenoient place dans leurs chaires curules, & l'un des plus proches parens du mort, montoit à la tribune aux harangues, & prononçoit son oraison funèbre. Les ornemens des magistratures que le défunt avoit occupées, étoient portés devant lui ; on voyoit sur des chars son image en cire & celles de tous ses ancêtres, vêtues des robes qui distinguoient les charges dont ils avoient été décorés. Les Grecs avoient aussi connu l'usage de prononcer l'éloge de ceux de leurs citoyens dont les actions & les services avoient mérité leur reconnoissance, & cette coutume de louer les morts excitoit les vivans à mériter des louanges. Périclès prononça l'oraison funèbre des Athéniens qui étoient morts pour leur patrie dans une guerre que lui-même avoit suscitée. On peut croire que Thucydide n'a fait qu'abréger ce discours dont il nous a conservé la substance : on se plaît à retrouver, dans son histoire, quelques traits de l'éloquence d'un homme qui sut conduire à son gré si longtemps le peuple le plus spirituel & le plus inconstant de la Grèce : mais on tombe à cet égard dans un doute affligeant, quand on pense à l'infidélité des anciens historiens pour les discours qu'ils rapportoient.

Les buchers étoient de forme quarrée, & le sens

dont étoient placées les buches se contrarioit alternativement à chacun des lits qui le composoient. L'aspect désagréable de ces buches étoit dissimulé par des guirlandes de verdure & de fleurs. Ils avoient souvent plusieurs étages. Ceux des Empereurs Romains en avoient trois ou quatre qui diminuoient par degrés en forme de pyramide. Ils étoient intérieurement décorés d'ordres d'architecture, & avoient quelquefois l'apparence de palais solides. Au dernier étage du bucher étoit retenu un aigle par des liens subtils qui lui rendoient la liberté dès que les flammes commençoient à les gagner. Alors l'aigle prenoit son vol dans les airs, & le peuple superstitieux croyoit que c'étoit l'ame de l'Empereur qu'elle voyoit s'élancer vers le ciel & que son tyran devenoit un Dieu.

On jettoit sur le bucher des présens & quelques-unes des choses qui avoient été agréables au défunt. M. l'Abbé Barthélemy est fidèle peintre du costume, quand il suppose qu'on jetta sur le bucher de Thélaïre quelques-unes de ses robes. On bruloit avec les guerriers celles de leurs armes qui pouvoient être consumées : on immoloit des victimes qui devoient être avec lui dévorées par les flammes. Dans les temps héroïques, c'est-à-dire barbares, on croyoit honorer le mort en lui sacrifiant des victimes humaines. Achille fit bruler sur le bucher de Patrocle quatre chevaux, deux chiens, & douze jeunes prisonniers.

Dans tous les temps, on arrosoit le bucher de vin, & quelquefois de miel & de lait ; on y jettoit des parfums & des bois de senteur pour dissiper la mauvaise odeur qu'il auroit exhalée. Quand le corps étoit

consumé, c'étoit encore avec du vin qu'on éteignoit la flamme. On recueilloit les os sur lesquels on faisoit des libations de vin & d'huile odorante. Cette triste fonction appartenoit au plus proche parent, au plus tendre ami. Il renfermoit ces restes chéris dans une urne. Homère suppose qu'Achille renferma les cendres de Patrocle dans une fiole d'or qu'il enveloppa d'une étoffe fine & précieuse. Il paroît certain que les anciens eurent des urnes cinéraires d'or & d'argent : on n'en trouve plus de matières si précieuses. Celles qu'on découvre sont de marbre, d'albâtre, de porphyre, &c. Nous n'en décrirons pas la forme ; les artistes ne négligeront pas de les étudier sur les monumens antiques.

Il est prouvé que, pour recueillir aisément les os & les cendres qu'ils vouloient conserver, les anciens ont fait quelquefois usage de toile d'amiante dont ils enveloppoient le corps avant de le mettre sur le bucher. Dans une urne qu'on a déterrée en 1702, dans une vigne voisine de Rome, on a trouvé une pièce de toile longue de six pieds & demi, & large à-peu-près de cinq. Elle contenoit des cendres & des os demi-brulés. Ce monument, autant qu'on en a pu juger par les vices de l'art, étoit postérieur à Constantin.

Dans les temps héroïques, on déposoit en terre l'urne cinéraire, & l'on entassoit au-dessus quelques pierres, ou l'on formoit seulement un monticule de terre. On voit cependant que, dès le temps d'Homère, on élevoit quelquefois une colonne au-dessus de la sépulture. Dans des temps postérieurs, les tombeaux conserverent souvent la figure de colonne ou de tour;

souvent aussi ce furent des monumens plus ou moins décorés, & dans lesquels l'architecture déploya quelquefois la plus grande magnificence. Nous renverrons encore, pour cet objet, les artistes aux monumens de l'antiquité.

Les cérémonies funèbres se terminoient par des jeux. Les jeux funéraires remontent à la plus haute antiquité. On attribue même à la commémoration de morts illustres l'institution des jeux olympiques, néméens & isthmiques. Dans les temps héroïques, ces jeux consistoient en des courses de chars & à pied, en des luttes, des pugilats, des défis à l'arc & au disque. Les Romains remplacèrent ces exercices par des spectacles de la plus grande somptuosité & par des combats de gladiateurs. Le sang de ces malheureux fut prodigué quelquefois aux funérailles de personnes privées & même de femmes. Ces horreurs rappelloient les temps de barbarie où l'on immoloit sur les buchers des victimes humaines.

Les caveaux dans lesquels on déposoit les urnes cinéraires, ou les sarçophages qui contenoient les corps entiers, étoient nommés par les Grecs des hypogées. Ils étoient spacieux, comme le témoigne, entre-autres, l'histoire ou le conte de la matrone d'Ephèse, raconté par Pétrone. C'étoient même quelquefois des appartemens vastes & bien distribués.

On sait que les religions anciennes faisoient un devoir rigoureux d'accorder aux morts les honneurs de la sépulture. Un voyageur, qui rencontroit sur son chemin un corps mort, n'avoit pas toujours la commodité de lui creuser une fosse & de l'inhumer ;

mais il étoit du moins obligé de lui jetter, par trois fois, une poignée de terre.

Il eſt peu néceſſaire aux artiſtes de ſavoir que les cérémonies funéraires ſe terminoient par un repas, uſage qui ſubſiſte encore dans pluſieurs endroits de l'Europe (L).

PONDERATION, (ſubſt. fem.) Léon-Baptiſte-Alberti, qui a ſavamment écrit de la peinture, dit, en parlant de la *pondération* des corps, que pour bien repréſenter la ſituation des membres & leurs différentes actions, il faut conſidérer ce que la nature nous apprend elle-même. On remarquera d'abord que le milieu du corps eſt toujours ſoumis à la tête. Si quelqu'un ſe tourne & ſe ſoutient ſur un pied, ce même pied ſe trouve directement ſous la tête, comme s'il étoit la baſe de tout le corps. La tête eſt preſque toujours tournée du même côté que le pied qui la ſoutient, au moins dans les actions naturelles & qui n'exigent aucun effort.

Il a en même temps obſervé que la tête n'eſt preſque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui faſſe le même mouvement, comme pour la ſoutenir, ou qui ne s'abandonne & ne ſe jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête, ajoute-t-il, ne ſe renverſe pour regarder en haut, qu'autant qu'il eſt néceſſaire pour voir le milieu du ciel, & elle ne ſe tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puiſſions faire en tournant la partie du corps ſupérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule ſe montre en

ligne droite ſur le nombril. Les mouvemens des jambes & des bras ſont un peu plus libres; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que la tête; le poignet plus haut que l'épaule; le pied plus haut que le genou; & un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la diſtance de ſa longueur. Elève-t-on un bras ? toutes les parties du même côté ſuivent le même mouvement, en ſorte que le talon qui eſt de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. On a vu des peintres, dans l'intention de donner du mouvement à leurs figures, faire voir en même temps le dos & l'eſtomac, ce qui eſt impoſſible dans la nature & très-déſagréable dans ſes imitations.

Pour ne pas ſe tromper dans les mouvemens, & bien connoître ceux dont le corps eſt capable, il faut conſidérer d'abord le modèle comme immobile, & dans quelqu'attitude qu'il ſoit, remarquer ſa ſituation, pour voir s'il eſt bien planté; dans ce cas, les parties de ſon corps ſont poſées dans un tel équilibre, qu'il peut ſe tenir ferme ſur ſes membres, ſans être contraint, & agir aiſément ſans ſortir des termes preſcrits à ſes forces & aux mouvemens qu'il eſt capable de faire.

Si un peintre veut repréſenter une figure droite, & dans la poſition de l'Hercule Farnèſe, il conſidérera ſur quel pied elle doit être poſée; ſi c'eſt ſur le pied droit, il faut que toutes les parties du côté droit tombent ſur ce pied, & qu'à meſure qu'elles viennent à baiſſer & à décroître, en ſe ramaſſant enſemble, celles du côté gauche qui leur ſont oppoſées, augmentent & s'élèvent à proportion. La clavicule du col doit répondre directement au pied droit,

qui, devenant le centre du corps entier, en ſupporte tout le faix.

Il faut en dire autant d'un homme qui marche; puiſqu'en cette action, les parties qui ſe trouvent appuyées ſur la jambe où poſe tout le corps, ſeront toujours plus baſſes que les autres, comme on peut le remarquer dans la ſtatue antique d'Atalante. Néantmoins, dans les mouvemens prompts, cette différence eſt moins grande & moins remarquable que dans les mouvemens lents & tardifs, parce que les mouvemens prompts donnant au corps un balancement continuel & comme imperceptible, ils empêchent que toutes les parties ne deſcendent juſqu'à leur centre de gravité. C'eſt ce que nous voyons dans un homme qui court ſur du ſable : jamais il n'imprime ſi profondément la trace de ſes pas que celui qui marche lentement, parce que l'élan qu'il ſe donne en courant communique au corps quelqu'eſpèce de légèreté, & parce que la viteſſe de ſa courſe ne lui laiſſe pas le temps de s'arrêter ſur chaque point où portent ſes pieds, & d'y en approfondir la trace. A peine a-t-il touché la terre, que déja il ne la touche plus.

Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils ſont ſoutenus ſur leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement ſuive, & que le corps ſe porte en quelque lieu; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence auſſitôt que les parties ſortent de l'équilibre, mais non pas tellement que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement ſe ruineroit lui-même, ſi l'équilibre ne demeuroit pas toujours pour l'affermir

& le redreſſer lorſqu'il paſſe d'un lieu à un autre. Ainſi un homme qui lève le pied gauche, ne peut ſe ſoutenir ſur le pied droit, ſi l'équilibre ne s'y rencontre; & s'il veut changer & ſe remettre ſur le pied gauche, il faut en quittant l'équilibre qui le maintient ſur le pied droit, qu'il en trouve auſſi-tôt un autre ſur le gauche.

C'eſt encore ainſi qu'un homme qui lance un dard ou une pierre, ſe renverſe pour avoir plus de force, & met le centre de ſa peſanteur ſur le pied qu'il tire en arrière : puis, s'abandonnant à l'effort qu'il fait en jettant ſon trait ou ſa pierre, il quitte, par ſon mouvement, l'équilibre qu'il vient de prendre, & en trouve un autre ſur le pied de devant où il rencontre ſon repos. Il en arrive encore de même à un homme qui frappe ſur quelque choſe avec violence.

Si l'équilibre vient de l'égale peſanteur qui ſe rencontre ſur la partie qui ſert de centre aux autres, & ſi, ſans cette juſte *pondération*, le corps ne peut ni agir ni ſe ſoutenir, il eſt donc important que le peintre ait l'attention de charger la partie qui ſert de centre & de baſe à ſa figure, enſorte qu'elle ſe ſoutienne avec fermeté par la poſition de tous les membres du corps ; car ils doivent s'entr'aider à ſoulager la plus chargée, & à charger celle qui ne le ſeroit pas aſſez. Il eſt facile d'éprouver que nous ne pouvons agir avec force, ſi la partie qui ſert de ſoutien à l'action que nous faiſons, n'eſt pas ſuffiſamment chargée, puiſqu'autrement elle ſeroit emportée d'un côté ou de l'autre.

Conſidérez un homme qui ſe bat à l'épée : n'eſt-il

pas vrai qu'au même inſtant qu'il s'abandonne pour frapper ſon ennemi, s'il n'avance pas le pied pour ſoutenir le corps, il faut abſolument qu'il tombe ? C'eſt ce qu'on peut voir dans la belle ſtatue du gladiateur. Regardez quelqu'un qui a un fardeau ſur l'épaule droite : vous verrez que l'épaule gauche & les parties du même côté, baiſſent pour prendre leur part de la charge que le côté droit ſoutient ; c'eſt par ce moyen que le balancement du poids eſt toujours égal à l'entour de la ligne du centre, qui ſe trouve dans l'un des pieds.

Pour concevoir encore cela plus facilement, prenez garde que vous ne ſauriez avancer les parties ſupérieures du corps, de quelque côté que ce ſoit, qu'en même temps une des parties inférieures ne recule ou n'avance pour le ſoutenir. De même, ſi vous penchez en arrière, il faut qu'une des jambes recule. Enfin la démonſtration de cela eſt évidente, & chacun la peut ſi bien remarquer en ſa perſonne, que je m'étonne de ce que pluſieurs peintres ont manqué dans ces obſervations, faiſant voir des figures qui ſemblent tomber, & dont les jambes ſont tellement éloignées l'une de l'autre, & les actions ſi violentes, qu'elles n'ont aucune force, ni aucune vérité dans leur expreſſion.

Il y a quatre choſes qui me ſemblent néceſſaires à obſerver, lorſqu'on veut repréſenter une perſonne qui remue un fardeau : il faut conſidérer ſi elle le lève de bas en haut ; ſi c'eſt quelque choſe qu'elle tire en bas, comme une corde attachée à une perche ; ſi elle pouſſe en avant, ſi elle traîne après elle.

Dans ces ſortes d'actions, l'effort ſera d'autant plus grand, que la partie du corps qui s'abandonne pour

tirer ou pour pouſſer, ſera plus éloignée du centre de l'équilibre. Par exemple, ſi pour traîner quelque choſe de fort peſant, j'avance le corps en pouſſant la terre des deux pieds, & me roidiſſant ſur la corde que je tiens, en ſorte que je ne ſois ſoutenu que par cette même corde qui, venant à rompre, causeroit ma chûte : n'eſt-il pas vrai qu'alors, la peſanteur du fardeau que je traîne me ſert d'équilibre & de ſoutien, & que je marque d'autant plus la difficulté que j'éprouve à le tirer, que je fais paroître plus d'abandon dans tout mon corps? Car il n'y a perſonne qui ne voye qu'étant éloigné de l'appui de mes jambes, je n'en ai plus d'autre que celui que je trouve dans la réſiſtance de la choſe que je traîne. Et c'eſt ainſi que l'on fait voir l'effort de ceux qui tirent ou remorquent un vaiſſeau, & que l'on exprime plus ou moins de forces en des gens qui travaillent à élever quelque fardeau. (*Article extrait de* FÉLIBIEN).

PORTE-FEUILLE (ſubſt. comp. maſc.) Le *porte-feuille* eſt compoſé de deux cartons réunis par un dos à charnière, comme la reliure des livres. Il ſert aux artiſtes à renfermer des deſſins, des eſquiſſes, des eſtampes. On emploie le plus ſouvent ce mot, non pour exprimer le *porte-feuille* lui-même, mais les morceaux qu'il contient. Ainſi quand on dit qu'un artiſte a un beau, un riche *porte-feuille*, on entend qu'il a dans ſon *porte-feuille* une belle collection d'eſtampes, de deſſins, &c.

Un *porte-feuille* eſt pour l'artiſte, ce qu'eſt à la fois pour l'homme de lettres & ſa bibliothèque, &

le ſecrétaire où il renferme les notes dont il pourra faire uſage.

Comme il eſt utile à l'homme de lettres de ſe nourrir l'eſprit par la lecture, il eſt utile à l'artiſte de nourrir le ſien par la vue des beaux ouvrages de l'art. Quelle que ſoit ſa fortune, il ne peut réunir autour de lui un grand nombre de tableaux : ceux qu'il trouveroit les plus capables d'échauffer ſon génie, ſont ſouvent éloignés de lui de pluſieurs centaines de lieues : il y ſupplée par des eſtampes gravées d'après ces tableaux, ou par des études qu'il a faites lui-même, lorſqu'il s'eſt trouvé à portée de les voir.

Souvent il ſe trouve dans la néceſſité de repréſenter des objets dont il ne peut ſe procurer des modèles. Il eſt à Paris, il eſt à Londres, & le ſujet qu'il traite, l'oblige à repréſenter un tygre, un lion d'Afrique, un chameau de l'Arabie, des armes, des uſtenſiles antiques, des fabriques de l'ancienne Rome, des vêtemens de peuples étrangers; il a recours à ſon *porte-feuille*, & ſe rend propres les études de ceux qui ont pu voir ces objets. Ces emprunts qu'impoſe la néceſſité, ne ſont pas regardés comme des plagiats, ſurtout quand l'artiſte, voleur adroit, déguiſe aſſez bien la choſe volée, pour qu'il ſoit difficile de le convaincre & de lui nommer le premier propriétaire.

Raphaël, ſi riche par lui-même, n'épargna ni ſoins ni dépenſes pour ſe former un riche *porte-feuille*. Comme il ne pouvoit ſeul tout étudier, il employoit des artiſtes à copier pour lui des vues intéreſſantes, des payſages pittoreſques, de beaux morceaux d'architecture, des bas-reliefs, des ſtatues, des pein-

tures antiques, dont la découverte se fit de son temps; il ne se contenta pas d'envoyer des dessinateurs dans le Royaume de Naples, il en fit même partir pour la Grèce, & se fit ainsi le plus beau *porte-feuille* qui pût exister de son temps.

Les études qu'un artiste a faites dans tout le cours de sa vie, soit d'après la nature vivante, soit d'après des objets inanimés, ne sont pas restées assez profondément gravées dans sa mémoire pour qu'il puisse, sans erreur, se reposer sur elle; mais il les a déposées dans son *porte-feuille* & les y retrouve au besoin. Tantôt c'est un effet passager qu'il a fixé par un savant croquis; tantôt c'est un mouvement naïf, une expression vraie; tantôt une suite de plis heureusement jettés par la nature; tantôt un ajustement, un agencement singulier & pittoresque; tantôt un caractère de physionomie bien prononcé : ce sera en un mot tout ce que la nature peut offrir à l'imitation de l'art. C'est à cet égard que nous avons comparé le *porte-feuille* d'un artiste, au secrétaire dans lequel l'homme de lettres renferme ses notes.

L'artiste, avant de composer, trouvera souvent un grand avantage à parcourir ceux de ses *porte-feuilles* qui contiennent des estampes ou des études faites d'après les ouvrages des plus grands maîtres : ce n'est pas qu'il doive se reposer sur ces maîtres du soin de penser, de sentir, d'imaginer pour lui; mais sa pensée, son ame, son imagination recevront un nouveau ressort à la vue de tant de chefs-d'œuvre. Il reconnoîtra les forces des rivaux de tous les temps, contre lesquels il doit lutter; il excitera les siennes pour parvenir à les vaincre. Leurs beautés lui inspireront des beautés qui

qui ne feront pas les mêmes ; la nobleffe de leurs conceptions, portera dans fon ame une nobleffe plus fière, & le génie parlera au génie.

Quand l'artifte a déterminé l'enfemble de fon ouvrage, l'attitude & l'expreffion de chaque figure, il peut fuivre le confeil que lui donne un artifte, M. Reynolds. » Je voudrois qu'alors, dit-il, il jettât la » vue fur le *porte-feuille* ou fur le cahier dans lequel » il a dépofé toutes les inventions heureufes & toutes » les attitudes expreffives & peu communes qu'il peut » avoir raffemblées dans le cours de fes études : non- » feulement parce qu'il pourra prendre de ces études » ce qui convient à fon ouvrage, mais encore à caufe » du grand avantage qu'il en retirera, en s'identifiant, » pour ainfi dire, les idées des grands artiftes & en » recevant d'eux une infpiration qui lui fera inventer » d'autres figures du même ftyle. (L)

PORTRAIT, (fubft. mafc.) le talent d'imiter une tête individuelle, & d'en rendre fidellement la reffemblance caractériftique, en forte qu'elle puiffe être aifément reconnue pour celle de la perfonne dont on s'eft propofé de rendre les traits, eft ce qui conftitue le genre du *portrait*. Je dis le genre ; car le *portrait* eft devenu une branche particulière de l'art, & ce qu'on appelle un genre dans l'idiôme de la peinture.

Les anciens ne connoiffoient point cette divifion ; chez les Grecs, ces grands maîtres de l'art, il n'y avoit point de mots pour exprimer les idées que nous rendons par *peindre le portrait*, *peintre de portraits*. Le plus célèbre de leurs peintres de *portraits* fut Apelle,

qui étoit en même temps le plus célèbre de leurs peintres d'hiſtoire. Il paroît ſeulement que, dans le dernier ſiècle de la république Romaine, une artiſte Grecque, Lala de Cyzique, ſe borna au genre du *portrait*.

Après la renaiſſance des arts chez les modernes, il ſe paſſa un temps fort long ſans que le *portrait* fût regardé comme une claſſe particulière de l'art; c'étoit les peintres d'hiſtoire qui faiſoient auſſi le *portrait*. Les peintres qui ſe diſtinguèrent le plus dans cette partie furent Raphaël, le Titien, Holbéen, Albert-Durer, le Tintoret, Paul-Véronèſe; & c'étoient ces mêmes peintres qui ſe diſtinguoient auſſi le plus dans la partie de l'hiſtoire. Van-Dyck lui-même, ſi célèbre par la beauté de ſes *portraits*, étoit l'un des meilleurs peintres d'hiſtoire de ſon temps & de ſon pays, & c'eſt aſſez improprement qu'on le déſigne d'une manière ſpéciale comme peintre de *portraits* : les circonſtances ſeules l'obligèrent à ſe renfermer dans cette partie de l'art lorſqu'il ſe fut établi en Angleterre; & l'on ſait que, même alors, il chercha les occaſions de revenir à la partie de l'hiſtoire.

Tant que le *portrait* fut traité par les peintres d'hiſtoire, il le fut auſſi de la même manière, & Raphaël, le Titien, le Véronèſe ne ſe doutoient pas qu'il pût y avoir une manière ſpécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière auſſi grande dans le *portrait* que dans l'hiſtoire, ils le traitoient avec la même largeur de pinceau, ils donnoient la même grandeur, le même ſtyle aux plis des draperies, ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux acceſſoires : enfin s'ils obſervoient quelque

différence, elle consistoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui constituent la ressemblance, & comme dans l'histoire, ils négligeoient les petits détails qui ne servent pas essentiellement à caractériser l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la sculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le *portrait* n'est pas abandonné à une classe particulière de sculpteurs: Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine précision, ils sont toujours restés capables de faire le *portrait*.

Mais quand les peintres d'histoire ont renoncé à la précision du dessin, quand il n'ont plus considéré la nature que d'une manière vague qui les a privés de la justesse du coup-d'œil, quand ils se sont fait un mérite de ne plus rendre les formes que par des *à peu-près*, quand ils sont convenus de les indiquer plutôt que de les exprimer, quand ils les ont tellement généralisées, qu'elles ont dégénéré en formes de convention, quand travaillant même d'après le modèle ou d'après l'antique, ils n'ont plus vu dans l'antique & dans le modèle que la manière qu'ils s'étoient faite, ils se sont trouvés incapables de rendre le caractère individuel d'un modèle quelconque, & par conséquent de faire le *portrait*, qui ne peut réussir, qu'autant que ce caractère a été bien saisi. Alors s'est élevée une classe particulière d'artistes qui, se consacrant à rendre les formes de la nature avec une exactitude précise, à les varier toutes les fois qu'ils changeoient de modèle, à exprimer plutôt la nature individuelle que la nature générale, s'est

emparée d'une partie de l'art que les peintres d'histoire abandonnoient.

Mais ces artistes étoient généralement éleves de peintres d'histoire ; c'étoit vers l'histoire qu'ils avoient dirigé leurs premières études, & la plupart s'étoient même livrés à l'histoire pendant une assez longue période de leur vie. Ils traiterent donc le *portrait* de la même manière qu'ils avoient traité l'histoire ; dans leur façon de voir, dans celle d'exécuter, ils conservèrent une grandeur dont ils avoient pris l'habitude. Comme ils étoient savans, ils n'étoient pas indécis sur ce qu'ils voyoient, & l'accusoient avec aisance & fermeté. Ils connoissoient bien le principal, c'étoit à lui qu'ils s'arrêtoient, & ils passoient ensuite aux détails qui leur paroissoient nécessaires ; au lieu que les artistes à qui manque la science, s'arrêtent d'abord aux détails, & tâchent de remonter par eux au principal, qu'ils sont trop peu capables d'atteindre.

Le *portrait* tomba ensuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le partage d'artistes qui se destinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, & qui furent souvent élèves d'artistes qui ne connoissoient eux-mêmes que ce genre. Persuadés qu'ils n'avoient pas besoin de toute la science qu'exige le genre historique, ils négligèrent de se procurer une savante éducation. Tout leur exercice fut de dessiner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, & ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces diffé-

rences, ils étoient parvenus à faire une tête triviale-ment reſſemblante à celle du modèle. Ils ne ſe doutèrent même pas qu'ils euſſent beſoin de deux parties eſſentielles de l'art : le caractère & l'expreſſion. Faute de poſſéder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la reſſemblance : car faiſant des ouvrages qui devoient reſſembler à des têtes vivantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas.

Le caractère conſiſte dans l'accuſation ferme & ſavante des parties principales ; accuſation bien néceſſaire dans le *portrait*, car tout homme a les formes principales & caractériſtiques de la tête humaine modifiées par des différences individuelles, & ces formes doivent être annoncées plus fortement encore que leurs modifications.

Enſuite toute phyſionomie vivante exprime ſinon une paſſion, du moins un tempéramment, un caractère. Ce qui n'exprime rien, n'exprime pas même la préſence de la vie. Les expreſſions les plus difficiles à ſaiſir, & qui ſuppoſent le plus de talent de la part de l'artiſte, ne ſont pas celles des paſſions violentes qui cauſent une altération très-ſenſible dans la phyſionomie : ce ſont celles des paſſions douces, qui approchent le plus du calme de l'ame. La perſonne qui ſe fait peindre ſe préſente à l'artiſte dans cet état de calme. Elle n'éprouve en cet inſtant que des affections tempérées : elle impoſe donc à l'artiſte, pour la partie de l'expreſſion, la tâche la plus difficile à remplir.

Il ſemble même que le peintre de *portraits* doive, à cet égard, éprouver une difficulté de plus que le peintre d'hiſtoire. Aſtreint au même devoir de rendre l'expreſſion & les formes principales, il eſt

dans la néceſſité de rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles. Pendant qu'il s'occupe laborieuſement à les ſaiſir, à les accuſer, le modèle ſe fatigue d'une ſituation qui eſt toujours la même : l'ennui l'accable, ſes muſcles s'affaiſſent, & au lieu d'exprimer le calme & la vie, il n'exprime plus qu'une longueur qui reſſemble à un état de mort. Il faut donc que le peintre qui veut donner l'expreſſion à ſon ouvrage, ait aſſez de reſſources dans l'eſprit pour rendre en quelque ſorte, la vie à ſon modèle, par l'agrément de ſa converſation, ou qu'il attende d'une autre ſéance l'occaſion d'animer ſon ouvrage. Une meilleure reſſource ſeroit d'avoir aſſez de mémoire pour fixer dans ſon eſprit le premier inſtant où le modèle s'eſt poſé, & aſſez de ſcience pour porter ſur la toile ce ſouvenir.

La preſteſſe, qualité aſſez indifférente dans les autres genres, ſeroit très-utile au peintre de *portraits*, parce qu'elle lui épargneroit l'inconvénient de fatiguer ſon modèle. Il eſt du moins très-important que, dans une dernière ſéance, il revienne avec des yeux frais ſur ſon modèle frais lui-même, & que, par un travail ſavant & facile, il donne à ſon tableau l'ame & l'expreſſion.

Les peintres de *portraits*, en ſe renfermant dans un genre inferieur, ont cru lui donner un mérite nouveau, en y ajoutant une ſorte de perfection qui ſemble appartenir au genre qu'on appelle de la nature morte. Cette ſorte de perfection conſiſte à rendre avec un ſoin extrême, avec l'étude la plus recherchée, les étoffes & tous les acceſſoires qui peuvent accompagner un *portrait* ; des tables garnies de bronze,

des meubles précieux, des pendules, des candélabres, des vaſes, &c. Par cette recherche, par l'extrême fini qu'ils donnent à ces objets ſubalternes, ils ſont tombés dans une double faute : d'abord, dans une faute d'accord, parce que la tête du modèle étant mobile, ils ne peuvent l'étudier avec la patience minucieuſe qu'ils donnent aux autres objets, enſorte que le travail des acceſſoires porte l'empreinte d'un ſoin plus marqué que celui de l'objet principal : enſuite dans une faute de raiſon & de convenance ; en effet, ſi nous rencontrons une perſonne qui nous intéreſſe, c'eſt ſur ſon viſage que ſe fixent nos regards ; ſi l'on nous fait remarquer un homme diſtingué par ſes talens ou par ſes vertus, & que nous déſirions de connoître, c'eſt à ſa phyſionomie que nous faiſons attention ; ſes vêtemens & tout ce qui peut l'environner ne nous cauſe aucun intérêt ; nous ne voyons ces objets qu'en maſſe & d'une manière vague. La deſtination d'un portrait eſt de rendre préſens les traits d'une perſonne aux abſens qu'elle intéreſſe, ou de conſerver à la poſtérité les traits d'une perſonne qui méritera l'eſtime des âges à venir : dans l'un ou l'autre cas, ce ſont toujours les traits de la perſonne repréſentée qui forment l'objet principal du tableau : loin que les acceſſoires doivent exciter une attention particulière, il eſt du devoir d'un artiſte judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite ſeul de l'arrêter. C'eſt ce que l'on trouve dans les portraits du Titien & de Van-Dyck : ſi l'on en conſidère les acceſſoires, on reconnoîtra qu'ils ſont traités par une main habile; mais c'eſt la tête ſeule qui arrête le regard, & l'on

remarque à peine les autres objets, à moins qu'on n'ait un deſſein formé de les examiner en détail.

Il ſemble que les peintres de *portraits* ſe ſoient piqués de ſuivre une pratique abſolument contraire à celle de ces grands maîtres, & de ne faire de la tête qu'un acceſſoire du tableau. C'eſt toujours la partie la plus négligée.

Nous avons vu, dans ce ſiècle, des peintres de *portraits* à qui l'on n'a pu reprocher de négliger les têtes : s'ils ont mis à cette partie eſſentielle moins de ſcience, moins de caractère que Van-Dyck, ils y ont peut-être donné encore plus de ſoin. Mais ils ont donné un ſoin égal aux étoffes & aux acceſſoires, enſorte que ſi ces objets ſécondaires ne l'emportent point ſur la tête, ils diſputent au moins avec elle, ils partagent avec elle l'attention, & finiſſent par l'abſorber parce qu'ils tiennent plus de place dans le tableau. Ces ouvrages ont un grand vice, c'eſt d'être trop généralement beaux. Les maîtres qui doivent ſervir d'exemple ſe ſeroient bien gardés de s'arrêter à ces beautés ſubalternes. Les portraits de Rigaud me ſemblent repréſenter des gens infatués de leurs richeſſes, & qui, n'étant rien que par elles, cherchent à en faire un pompeux étalage.

La compoſition du portrait porte ſur le même principe que celle des tableaux d'hiſtoire : il faut que l'œil ſoit appellé, ſans pouvoir s'en défendre, vers l'objet qui, ſuivant l'intention du peintre, doit exciter la principale attention.

Puiſque le but du peintre de *portraits* eſt la reſſemblance individuelle, il doit vêtir & coëffer la perſonne qu'il repréſente, comme on a coutume de

la voir coëffée & vêtue. Un homme qui change considérablement sa manière accoutumée de se mettre, n'est souvent reconnu qu'avec une sorte de peine par ses amis, & ne l'est point du tout par les personnes qui lui sont moins familières. Il est déguisé, & n'est-il pas absurde de se déguiser pour avoir son *portrait*, & de se plaindre ensuite quand ce *portrait* n'est pas aisément reconnu, lorsqu'on seroit à peine reconnu soi-même sous ce déguisement? On a cependant vu des peintres mettre ces déguisemens à la mode : ils faisoient une Junon, une Diane, d'une coquette minaudière, & une nymphe de cour, d'une bourgeoise de la rue Saint-Honoré. Par une mode plus ridicule encore, on a vu quelque tems des femmes se faire peindre en Cordeliers.

Nous avons eu un peintre de *portraits* qui transformoit toutes les femmes en nymphes ou en déesses : il leur donnoit de grands yeux, de petites bouches, un coloris qui étoit le même pour toutes; d'ailleurs la ressemblance alloit comme elle pouvoit. De tels artistes devroient épargner aux femmes qui veulent se faire peindre, la fatigue de prendre séance : ils n'auroient qu'à apprendre une belle tête par cœur & la leur envoyer.

Je crois que c'est une faute de la part des artistes, de poser eux-mêmes les personnes qui demandent leurs *portraits*. Chaque personne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur sont point familières, & c'est un grand hasard si le peintre, qui ordinairement connoît peu ses modèles, saisit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnoissons les personnes avec qui nous avons un commerce fré-

quent par leurs habitudes, avant même de distinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à saisir les habitudes, puisqu'elles sont partie des caractères individuels. Une personne qui veut prendre une habitude étrangère devient étrangère à elle-même : elle est contrainte, elle perd la naïveté de la nature, elle se contrefait, elle n'est plus elle. Il est facile de distinguer à un certain apprêt, à une certaine gêne, même dans les *portraits* des personnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris une attitude inaccoutumée pour se faire peindre. Mais on voit dans les *portraits* du Titien & de van Dyck, que leurs modèles se sont présentés devant eux comme ils étoient. On trouve cette même naïveté de la nature dans les *portraits* faits en Angleterre depuis un petit nombre d'années. C'est par cette vérité que des tableaux de famille faits chez cette Nation, offrent un intérêt touchant. C'est encore par cette vérité que le public a vu dernièrement avec tant de plaisir, le tableau où Madame le Brun s'est représentée elle-même avec sa fille. Les artistes françois se sont fait long-tems une nature mensongère; ils rentrent dans la route du vrai, & par conséquent du bon dans tous les genres.

Quoique l'expression du calme de l'ame soit celle qui convient généralement aux *portraits*, on peut dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie, & qui caractérise ce moment. Ainsi lorsque Jules II vouloit que Michel-Ange le représentât tenant une épée, c'étoit prescrire au statuaire de lui donner des

traits fiers & menaçans. Ainsi on doit louer la pensée de l'artiste qui a représenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec indignation le crêpe qui couvroit le buste de son père. Cette expression pourroît être énigmatique pour des personnes à qui le père & le fils seroient inconnus : mais l'énigme est expliquée par le mémoire sur lequel on lit : *Mon père n'étoit point coupable.*

Le genre du *portrait* n'auroit pas dû être détaché de celui de l'histoire, puisqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles. Il est soumis d'ailleurs aux mêmes principes, & ne peut approcher de la perfection, qu'autant qu'il est le résultat des mêmes études. Le fini plus froid, la plus grande attention aux accessoires, ne sont que des défauts introduits dans ce genre par les petites & fausses vues de ceux qui l'ont traité, ou si l'on veut, dégradé.

Le peintre d'Histoire qui a conservé de la précision, & ne s'est pas livré à une nature imaginaire, fera toujours aisément le *portrait*; mais le peintre qui s'est uniquement consacré au *portrait* ne s'élevera pas aisément au genre de l'histoire. Ses essais se ressentiront de l'habitude qu'il a contractée de s'attacher scrupuleusement aux particularités individuelles de la nature, tandis que le peintre d'histoire, représente l'homme en faisant abstraction des accidens qui n'appartiennent qu'à l'individu. Il ne s'occupe que des parties capitales, il les voit dans toute leur grandeur, il les rend plus grandes encore, au lieu que le peintre de *portraits* s'arrête aux parties inférieures, & aux détails qui distinguent un homme d'un autre homme,

plutôt qu'aux formes générales qui font que l'homme eſt beau.

Le *portrait hiſtorié*, dans lequel la perſonne eſt repréſentée ſous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité, eſt un genre bâtard & vicieux. Si le peintre conſerve les détails individuels & meſquins qui ne conviennent qu'au *portrait* proprement dit, il ne repréſente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguiſé en héros. Si au contraire il ſacrifie les détails individuels, & cherche à élever les formes de ſon modèle juſqu'à la grandeur héroïque ou divine, il riſquera beaucoup de perdre la reſſemblance qui eſt la qualité conſtitutive du *portrait*. S'il veut enfin garder un milieu, c'eſt-à-dire conſerver aſſez des détails individuels pour que le *portrait* ſoit aiſément reconnu, & en ſacrifier cependant aſſez pour que les perſonnes qui ne connoiſſent pas l'original ne s'apperçoivent pas que le tableau n'eſt qu'un *portrait*, il méritera d'être doublement critiqué : comme peintre de *portrait*, on lui reprochera le défaut de préciſion ; comme peintre d'hiſtoire, on l'accuſera de n'avoir pu s'élever juſqu'au genre héroïque. Un artiſte habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien deſſiné, bien peint, bien compoſé, bien agencé, qui ne ſera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même.

Si la perfection du *portrait*, conſiſte à rendre naïvement la perſonne repréſentée dans la plus grande vérité de la nature, dans l'état le plus ordinaire à ſa phyſionomie, dans une des attitudes qui lui ſont les plus familières, avec la coëffure qu'elle a coutu-

me d'adopter & le genre d'habillement qu'elle a coutume de vêtir, on ſent combien le *portrait hiſtorié* s'éloigne de cette perfection. Il ne repréſente plus une perſonne que nous avons coutume de voir; mais un comédien novice qui, ſous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.

Il eſt aſſez ordinaire aux perſonnes qui ſe font peindre de mettre leur plus grande parure, de ſe coëffer avec le plus grand ſoin, & ces apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur & en répandent ſur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée eſt moins nature.

Comme le ſourire embellit ordinairement les traits, & leur donne de l'eſprit & de la vivacité, on veut toujours ſe faire peindre en ſouriant; on ſourit de la bouche, tandis que les yeux expriment l'ennui, & l'on n'offre à l'imitation de l'artiſte qu'une phyſionomie fauſſe, dont les parties ne ſont pas d'accord.

Quoique le *portrait* ſoit une repréſentation individuelle, qui ne peut avoir ſa préciſion néceſſaire qu'autant qu'elle imite, dans les formes de l'individu, certains détails qui les diſtinguent de celles d'un autre individu, ou des formes humaines priſes en général, il faut cependant reconnoître qu'il y a de l'idéal dans cette branche de l'art, comme dans toutes les autres. Cet idéal conſiſte dans la manière de voir grandement ces détails, dans l'art de les exprimer, dans l'intelligence qui fait diſtinguer dans les détails d'une tête ceux qui caractériſent ſa différence individuelle & ceux qui doivent être négligés comme indifférens à ce caractère & propres ſeulement à répandre ſur l'ouvrage la

tache d'une mesquinerie laborieuse. La face doit être considérée comme formant un tout composé d'un petit nombre de grandes parties & d'un nombre infini de parties plus ou moins petites. Ces grandes parties sont le front, les yeux pris avec leur enchassement, le nez, les joues appuyées sur la charpente des pommettes, la bouche & le menton. C'est dans les formes variées de ces grandes parties, que se trouvent les détails individuels qui constituent la ressemblance. Ce sont donc ces parties que l'artiste doit saisir, qu'il doit prononcer avec une savante fermeté. Elles suffiroient seules pour un *portrait* qui devroit être vu d'une grande distance : mais comme un *portrait* s'expose ordinairement assez près de l'œil du spectateur, l'artiste choisira ensuite quelques autres détails inférieurs pour mettre dans son ouvrage plus de vérité, pour donner aux chairs plus de mouvement, pour mieux annoncer l'âge de la personne représentée.

Ce sont ces mêmes principes qu'a posés un artiste distingué dans plusieurs parties de l'art & entr'autres dans celle du *portrait*. » Dans ce genre même, dit » M. Reynolds, la ressemblance & la grace consistent » plus à saisir l'air général de la physionomie, qu'à » imiter avec une exactitude servile chaque linéa- » ment en particulier ».

Il fait ailleurs une observation pleine de justesse. » Les détails qui ne contribuent pas à l'expression » du caractère général, sont, dit-il, encore plus » mauvais qu'inutiles : ils sont prejudiciables en ce » qu'ils nuisent à l'attention & la distraient du point » principal. On peut observer que l'impression qui » reste dans notre esprit, même des choses qui nous

» font les plus familières, fe borne ordinairement » à leur effet général, au delà duquel nous ne por- » tons pas nos regards pour reconnoître un objet ». L'art de faifir les formes & les détails d'où réfulte cet effet général qui nous fait reconnoître un individu, eft ce qui conftitue l'idéal du *portrait*. Ce n'eft pas la face elle-même, telle qu'elle réfulteroit d'un moule pris fur elle : c'eft fon apparence, fon effet, fon idée ; & ce qui femble paradoxal, & eft cependant de la plus exacte vérité, c'eft que cette idée favamment faifie, artiftement portée fur la toile, fera d'une reffemblance plus vive, plus frappante, plus expreffive, que la re- préfentation qui réfulteroit du moule lui-même.

Ainfi tout eft idéal, tout eft magique dans l'art. Il fait entrer le menfonge jufques dans fes expreffions les plus précifes de la vérité ; il fafcine les yeux des fpectateurs, & pour leur offrir la repréfentation d'un objet, il employe encore plus le preftige que l'imi- tation fidelle. Si le portrait lui-même eft un men- fonge, il ne fera jamais mieux traité que par l'artifte qui, en s'exerçant dans le genre de l'hiftoire, s'eft accoutumé aux grands menfonges de l'art. (L.)

POSE (fubft. fem.) Mot qui appartient à la langue de l'art, & qui exprime l'attitude, la pofition dans laquelle l'artifte *pofe* le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artifte qui cherche la grace & la beauté, doit toujours faire prendre à fon modèle la *pofe* la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut repréfen- ter. Si le modèle eft gêné, fi même la *pofe* qu'on lui prefcrit ne lui eft pas familière, il n'aura pas cette naïveté de mouvement qui conftitue la grace. Ce ne

ſera plus une figure en action, mais une figure qui contrefait une action : elle ſeroit manierée quand même l'artiſte la rendroit avec la préciſion la plus éloignée de la manière. Il eſt certain auſſi qu'elle perdra la beauté, puiſque la nature elle-même ne la conſerve que dans les mouvemens faciles, & qu'elle la perd, dès qu'elle eſt obligée de faire des efforts.

Nous croyons devoir rapporter ici une obſervation très-juſte de M. d'Hancarville, qui a vu en ſavant & en homme ſenſible un grand nombre de monumens antiques. » Dans l'action, dit-il, que les anciens » donnèrent à leurs figures, ils eurent ſoin de cher- » cher les moindres mouvemens qui pouvoient l'exé- » cuter; & par ce moyen, à la beauté qui charme, » ils unirent la grace qui ſéduit. D'une infinité de » ſtatues antiques que nous avons examinées avec ſoin, » nous n'en avons pas vu une ſeule où l'artiſte ait » *poſé* ſon modèle dans l'intention de montrer ſa » ſcience dans l'art; mais par-tout il ſemble avoir » cherché la poſition la moins gênée qu'il étoit poſſi- » ble, & cependant la plus propre à exécuter ce qu'il » avoit à faire. Par ce moyen, les ſtatuaires donnè- » rent de la nobleſſe à leurs figures, ſans rien dimi- » nuer de l'expreſſion qu'elles devoient avoir, & » rencontrèrent la grace, en fuyant l'affectation ». (L.)

POSER (v. act.) *Poſer le modèle*, le placer dans l'action dont on veut faire une étude. Depuis qu'un goût vicieux a remplacé la ſage pratique des plus grands maîtres, & que des principes de convention ont ſuccédé à l'imitation vraie de la nature, l'art de

de *poser* le modèle eſt devenu le contraire de ce qu'il devoit être. Au lieu de chercher, comme les anciens, à exprimer une action par les moindres mouvemens poſſibles, on a cherché de grands mouvemens pour rendre même les actions qui n'exigent que des mouvemens très-doux. La grande règle que les maîtres ont preſcrite à leurs élèves, a été de donner beaucoup de mouvement à leurs figures; & les élèves, devenus des maîtres à leur tour, ont regardé l'exagération des mouvemens comme la plus belle expreſſion de la nature vivante. Dès lors au lieu de *poser* le modele dans une ſituation facile, on a voulu le paitrir comme les Sculpteurs paitriſſent la terre: on l'a forcé de tenir douloureuſement les *poſes* les plus pénibles. Les élèves après pluſieurs années d'études, connoiſſoient très-bien les poſitions dans leſquelles des bourreaux pourroient placer des ſuppliciés: & ils ne connoiſſoient encore aucunes de celles que la nature ſe plaît à adopter. Que réſultoit-il de cette éducation? qu'ils mettoient dans leurs ouvrages ce qu'ils avoient appris, & qu'ils n'y mettoient rien de naïf ni de naturel.

Quel eſt le vrai but de l'art? L'imitation de la nature dans les poſitions qui lui ſont les plus familières & dans le développement de ſa beauté. La maniere d'enſeigner l'art affectoit donc de s'écarter autant qu'il lui étoit poſſible du véritable but de l'art.

Si l'artiſte trouve une ou deux fois dans ſa vie l'occaſion de repréſenter des mouvemens exagérés, des actions d'une violence extraordinaire, des ſupplices recherchés, il ſaura bien alors en faire les études, puiſqu'il ſe ſera familiariſé avec des études bien plus difficiles, celles de la nature dans ſa beauté.

Quelles leçons on a données long-tems aux jeunes artiſtes! Pour l'expreſſion des têtes, la rage des bourreaux; pour celle des mouvemens, les gênes des tortures; pour des études de la nature, les écarts de la nature ?

Ceux qui ont vu les dernières expoſitions des tableaux de nos maîtres actuels, ont dû reconnoître que notre école eſt rentrée dans le chemin de la vérité. Ceux de nos artiſtes qui ont reçu le plus de ſuffrages, les ont mérités en reſpectant la nature. L'expreſſion n'a plus de grimaces, le mouvement plus d'exagération. La France, dont les artiſtes ont longtems reçu tant de reproches, deviendra peut-être la première école des arts, ſi les circonſtances politiques n'étouffent par leur gloire dans ſon berceau. (L)

POSTURE. (ſubſt. fem.) Ce mot n'appartient pas à l'art, il a adopté celui de *poſe.* Le public étranger aux conventions des écoles, eſt bien étonné de voir dans les tableaux, que les *poſes* affectées par les peintres ſont ſi éloignées des *poſtures* qu'il connoît. Il commence par être tenté de les condamner, il finit par croire que ce ſont des beautés cachées à ſon ignorance, il en fait l'éloge pour ne pas ſembler ignorant, & l'artiſte loué ne ſe corrige pas. Il n'a fallu que du tems pour perſuader au public, aux amateurs, à ceux qui ſe diſent connoiſſeurs, & même à la foule des artiſtes, que la nature peinte ne doit pas reſſembler à la nature. Cette erreur adoptée une fois, il ne faut guère moins de tems pour la diſſiper. (L)

POUSSER. Ce verbe qui eſt actif dans la langue ordinaire, devient neutre dans la langue des peintres. Ils diſent qu'un tableau *pouſſe* au noir, pour exprimer que le tems en noircit les couleurs. Ils diſent auſſi, en parlant d'un tableau ou de quelques-unes de ſes parties, qu'il faut *pouſſer* à la vigueur, à un ton plus vigoureux, qu'il faut *pouſſer* à l'effet.

PRATIQUE. (ſubſt. fem.) Ce mot ſe prend pour cette facilité, cette habitude d'opérer qui s'acquiert par un long uſage, une longue *pratique* des mêmes opérations. Tant qu'on manque encore de *pratique*, on eſt gêné dans ce qu'on ſe propoſe de faire & les choſes même les plus faciles oppoſent de grandes difficultés; mais avec une *pratique* ſuffiſante, à moins qu'on ne ſoit né ſans diſpoſitions, on opere ſans peine & les difficultés même ſe ſurmontent avec aiſance. La plus belle théorie de l'art a beſoin d'être ſecondée de la *pratique*, qui ſeule exécute ce qui eſt dans l'eſprit.

On dit qu'un artiſte a une belle *pratique* de deſſin, de pinceau, de couleur, lorſque par une grande habitude de bien deſſiner, de bien peindre, de bien colorer, il eſt parvenu à une exécution facile dans ces différentes parties de l'art.

Le ſtatuaire Bouchardon ſe diſtinguoit entre les artiſtes de ſon tems, par la beauté de ſon deſſin: il avoit une telle *pratique*, qu'il faiſoit ſouvent le trait d'une figure ſans s'interrompre, avec cette facilité dont ſe piquent les maîtres d'écriture, quand ils font ce qu'ils appellent des traits de plume, ou qu'ils jettent les grandes lettres initiales.

Le dessinateur la Fage, dont les dessins ne sont soutenus que de quelques hachures faites à la plume ou d'un peu de lavis, avoit une prodigieuse *pratique* du dessin. Sans voir la nature, & n'ayant d'autre atelier qu'un cabaret, il multiplioit sur le papier des figures d'un grand caractère, & l'œil avoit en quelque sorte de la peine à suivre sa main. Toujours dans la misère avec un talent rare, c'étoit souvent avec un dessin fait sur le comptoir du cabaretier, qu'il payoit son écot.

On s'exprimeroit d'une manière bien peu convenable, si l'on disoit que Raphaël, que le Poussin avoient une belle *pratique* de composition. Ces grands artistes ne composoient point par habitude; mais par la plus forte contention de leur esprit. Tout ce qu'ils portoient sur l'enduit, sur le paneau, sur la toile, étoit profondément réfléchi. Mais quand on parle de ces peintres d'apparat, de ces peintres de grandes machines qui se proposoient surtout de couvrir un vaste champ de figures disposées de manière à plaire aux yeux, on peut, sans les offenser, dire qu'ils avoient une grande *pratique* de composition. L'habitude de disposer des figures par grouppes, d'en varier les attitudes, sans chercher si ces attitudes étoient bien celles qu'exigeoit l'action, de les faire contraster entr'elles, de les ordonner de façon qu'elles pussent recevoir avantageusement la lumière, ou en être privées; cette habitude étoit, dis-je, ce qui les conduisoit dans leurs compositions trop admirées : & leurs magnifiques ouvrages, étoient plutôt le fruit d'une grande *pratique* que de la conception. Luc Giordano, Solimène, Sebastien Conca, pourroient être nommés des compositeurs de *pratique*.

Le mot *pratique* ſe prend en bonne part, quand on dit qu'un artiſte a une belle & une grande *pratique* du deſſin, du pinceau, de la couleur. Il ſe prend en mauvaiſe part quand on dit qu'il deſſine, qu'il colore de *pratique* : on entend alors que, ſans conſulter la nature, il ſe livre à une *pratique*, à une habitude qu'il a contractée & qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature; parce qu'on ne ſauroit parvenir à la ſavoir par cœur. Les artiſtes ſont ſujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croyent plus avoir beſoin de conſulter encore la nature qu'ils ont conſultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de *pratique*. Boucher faiſoit tout de *pratique*; il diſoit qu'il avoit autrefois conſulté la nature, mais qu'elle ne faiſoit plus que le gêner. De grands maitres ſont tombés dans la *pratique*, parce qu'ils n'avoient pas le tems d'étudier le grand nombre d'ouvrages qu'on leur demandoit. Quand les amateurs & les prétendus connoiſſeurs ne voyent rien de plus beau dans l'art que la facilité de la manœuvre, les artiſtes ne tardent pas à tomber dans la *pratique* : pour operer plus facilement, ils ſecouent les gènes les plus néceſſaires. C'eſt confondre l'infraction des loix avec la liberté. (L)

PRECIEUX (adj.) *précieux* exprime dans le langage ordinaire, au ſens propre, quelqu'objet rare & recherché; au figuré ce qu'on appelle *recherché* conduit à l'idée d'affectation : c'eſt de-là que vient la ſignification qu'on donne au mot *précieux*, lorſqu'on

l'applique au ſtyle, à la maniere d'écrire & d'exprimer ſes penſées.

Dans le langage de la peinture, il n'a pas ce ſens déſapprobateur. Un tableau *précieux* eſt un tableau très-eſtimable : *un pinceau précieux* ſignifie une manière de peindre qui a un dégré de perfection rare.

Un tableau *précieux* eſt donc un ouvrage qu'on recherche & qu'on conſerve avec ſoin au rang des choſes *precieuſes*, & ce mot ſe rapporte à *rare.*

Il faut obſerver à cette occaſion, que dans les arts dans leſquels le méchaniſme eſt ſuſceptible d'une grande perfection & dont, par cette raiſon, il fait une partie importante, le mot *précieux* eſt toujours pris comme éloge; au contraire dans les arts dont les productions ſont toutes ſpirituelles, & dans leſquels le pur méchaniſme eſt compté pour peu de choſe, le mot *précieux* ſe prend le plus ordinairement en mauvaiſe part : il eſt aiſé de ſentir que le matériel d'un art n'eſt ſuſceptible, par la recherche qu'on y met, que d'une perfection plus grande, & non d'une intention de vanité & d'une affectation qui bleſſent ; au lieu que les productions purement ſpirituelles montrent, dans la trop grande recherche qu'y mettent leurs auteurs, une prétention à l'emporter ſur leurs ſemblables qui devient ſouvent ridicule. La perfection dans la *forme*, qu'on peut regarder comme la partie méchanique des arts dont je parle, tels que ſont l'éloquence & la poëſie, eſt la ſimplicité : au contraire la perfection du méchaniſme de la peinture, de la ſculpture, de la gravure, & encore plus celle des ouvrages purement méchaniques, conſiſte dans la recherche des moyens les plus parfaits & des ſoins les plus grands.

Je ne penſe pas cependant qu'on infère de cette explication qu'un tableau *précieux*, ſoit par cela ſeul, l'ouvrage le plus parfait de cet art. Tout ce que j'ai dit n'a d'application qu'au méchaniſme, & il eſt certain dans ce ſens, qu'un ouvrage de peinture, qui réuniroit à toutes les parties qu'on peut appeller *libérales*, le *précieux* de la couleur & du *faire*, ſeroit d'autant plus parfait, qu'il réuniroit toutes les ſortes de perfections dont il eſt ſuſceptible.

Je ne m'étendrai pas ici ſur les bornes que l'artiſte doit cependant mettre au *précieux* : j'en dis quelque choſe aux mots TERMINÉ, CARESSÉ. En général plus un ouvrage de peinture eſt deſtiné à être conſidéré de près, plus il ſemble exiger de l'artiſte ce *précieux*, dont pluſieurs artiſtes Flamands & Hollandois ont donné des modèles; mais ſi le point de vue d'une compoſition, exige qu'on s'en éloigne à une certaine diſtance, pour pouvoir la ſaiſir dans ſon enſemble; le *précieux* pouſſé à une grande recherche, eſt un mérite perdu pour le ſpectateur, & a occaſionné à l'artiſte la perte d'un tems qu'on peut appeller *précieux* pour lui. D'ailleurs le *précieux* employé avec trop de recherche, ſurtout dans les grands objets, conduit facilement à la molleſſe & à affoiblir l'expreſſion : c'eſt ainſi qu'un orateur qui met un ſoin trop marqué dans ſon diſcours, perd ſouvent en énergie ce qu'il gagne en élégance. (*Article de M. WATELET.*)

PRECIEUX. Ce mot, dans le langage de l'art, ſemble avoir quelque rapport avec ce qu'on appelle *le précieux* dans le langage ordinaire, & par

conséquent ne pas convenir au grand. Un tableau *précieux* n'est pas toujours un tableau d'un très-grand prix ; c'est un tableau fait avec le plus grand soin, le fini le plus *amoureux ;* car ce dernier adjectif, un peu *précieux* lui-même, est admis dans la langue des artistes, & sur tout des amateurs. Une couleur *précieuse* ne rappelle point à l'esprit la belle fonte du Titien, les tons brulans de Rubens, les teintes pittoresques de Rembrandt : mais cette couleur agréable & brillante qui fait dire qu'un tableau est une perle; ce n'est peut-être pas une très-bonne couleur, mais c'en est une qui plaît. Un pinceau *précieux* n'est pas large, moëlleux, ragoutant; il est plutôt petit & caressé, & l'ouvrage qu'il produit approche bien du léché.

Un tableau de Gérard Douw, & sur-tout un tableau de Vander Werf est *précieux ;* la couleur, le pinceau, tout en est *précieux*. Des tableaux de Raphaël, du Corrège, du Titien, du Dominiquin &c., sont du plus grand prix : mais on donneroit une bien fausse idée de leur mérite en disant qu'ils sont *précieux*.

On dit aussi qu'un ouvrage est *précieusement* fait, & c'est le contraire d'un ouvrage fait grandement.

Quand on n'est point appellé par la nature à faire des ouvrages sublimes, de beaux, de grands ouvrages, on est heureux du moins d'avoir acquis ou reçu les qualités qui fournissent les moyens de plaire par des ouvrages *précieux*. C'est un mérite inférieur; mais c'est toujours un mérite de plaire.

Le *précieux* qui n'est dû qu'à des soins recherchés ne produit que des ouvrages fades & mesquins : il doit être soutenu par l'esprit de la touche, par la finesse des tons & du dessin. Alors il mérite des éloges

dans les genres inférieurs, & ſur-tout dans les petits tableaux. (L)

PRÉCISION (ſubſt. fem.) Ce mot ne s'emploie guère qu'en parlant des formes, & il eſt par conſéquent relatif au deſſin. On ne dit pas que la couleur d'un tableau eſt préciſe, & l'on en ſent aiſément la raiſon; c'eſt que la couleur en peinture, même lorſqu'on en célèbre la vérité, dépend toujours d'un grand nombre de conventions, & ne peut ſe comparer à celle de la nature. On peut trouver de la *préciſion* dans l'effet des lumières & des ombres, non par rapport à la couleur, mais par rapport à la manière dont elles ſont répandues, & qui peut être ſoumiſe à des règles exactes, ſuſceptibles de démonſtration. Cependant on loue dans un tableau la belle entente, la magie du clair-obſcur, & non la *préciſion* du clair-obſcur.

Quand on dit que le deſſin doit rendre les formes avec *préciſion*, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude ſervile qu'elles pourroient avoir ſi on les traçoit par le moyen d'un Pantographe. On ne produiroit par ce moyen-ſervile qu'un ouvrage inſipide & froid. La *préciſion* du deſſin eſt elle-même ſoumiſe à des conventions. On a vu, dans pluſieurs articles de ce dictionnaire, que les formes doivent être agrandies, que les petits détails doivent être négligés, que les vices de la nature doivent être corrigés d'après les plus beaux monumens antiques qui nous enſeignent la plus ſavante manière de la lire. Enfin il faut donner aux formes du ſentiment, du caractère, par des moyens particuliers à l'art,

& même par des moyens différens dans chacun des arts qui dépendent du dessin. Que reste-t-il donc pour former ce qu'on appelle la *précision ?* L'artiste le sent, mais il lui seroit peut-être impossible de le démontrer aux autres.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'il est des formes principales, & des formes inférieures. Les premières doivent être rendues dans les proportions de leur juste longueur mesurée sur un modèle parfait, & dans leur juste largeur dépendante pour le tout ensemble des premières formes données du modèle qu'on adopte, ensorte que le bras n'appartienne pas à une personne plus maigre & la jambe à une personne plus chargée d'embonpoint. Chacun des principaux muscles décrit des lignes rentrantes & sortantes qui doivent être exactement, mais non servilement tracées : chacun d'eux a son gonflement, son applatissement, son origine, son insertion qui doivent être sentis. Tout cela conduit à la *précision* qui n'est point telle qu'on doive en attendre la chose elle-même, mais un ouvrage de l'art qui soit l'imitation de ses apparences.

Une figure rendue avec *précision* est donc la représentation de l'apparence du modèle, considéré à une certaine distance, & non regardé de près & en détail avec une recherche scrupuleuse de ses petites parties. Une imitation servile & froide ne donneroit pas cette apparence ; on reconnoîtroit trop aisément la fausse opération d'un art timide : elle doit son caractère séducteur à des moyens différens soumis à la manière particulière de sentir du maître qui les emploie. Ainsi la *precision* dans l'art est un mélange de mensonges

hardis & de grandes vérités, d'où résulte l'apparence de la nature.

Si l'artiste vouloit entrer dans le détail des plus petites vérités, ou s'il s'en tenoit à vouloir tracer laborieusement la vérité pure des formes, il tomberoit dans une maigreur, dans une sécheresse que ne connoît point la nature, & il avertiroit lui-même qu'il ne fait que mentir.

Mais s'il est si difficile d'exprimer par le discours ce que les artistes entendent par la *précision* dans les formes, comment faire comprendre aux personnes étrangères aux arts ce que c'est que le sentiment qui l'anime & la vivifie? (L)

PRÉJUGÉ, (subst. masc.) « Ce mot se prend » en général, en mauvaise part, pour marquer une » prédilection qui n'est fondée ni sur la raison ni » sur la nature, en faveur d'un certain maître ou » d'une manière particulière. Puisque cette prédilection » n'est pas fondée sur la raison, il faut employer tou» tes nos forces à nous en délivrer : mais on ne peut » guère espérer d'extirper entièrement, dans un âge » avancé, des idées auxquelles on a laissé prendre de » fortes racines pendant tout le temps de la jeunesse. » Cette difficulté de vaincre le *préjugé* doit être » comprise entre les causes qui rendent la perfection » si rare.

» Celui qui veut faire de rapides progrès dans » quelque art ou dans quelque science, doit com» mencer par mettre une grande confiance dans le » maître qui se charge de l'instruire, & même avoir

» un certain *préjugé* en sa faveur : mais vouloir con» tinuer toujours à le regarder comme infaillible, » ce seroit rester toujours dans un état d'enfance.

» Il est impossible de marquer le moment où l'ar» tiste doit commencer à se hasarder d'examiner & » de critiquer les ouvrages de son maître, ou même » les chefs-d'œuvre de l'art : nous pouvons seulement » dire qu'il acquiert ce droit par degrés. L'élève de» vient libre à mesure qu'il apprend à analyser la » perfection des maîtres qu'il estime ; à mesure qu'il » parvient à distinguer exactement en quoi consiste » cette perfection, & à la réduire à quelque règle » certaine, & à quelqu'objet fixe de comparaison. » Quand il se sera une fois rendu propres les princi» pes des maîtres qu'il étudie, il s'appercevra de » toutes les occasions où ils s'en écartent, de toutes » celles où ils manquent d'y atteindre. De sorte que » c'est véritablement par l'extrême admiration, par » l'aveugle déférence qu'il a eue d'abord pour ces » maîtres, & sans lesquelles il n'auroit jamais eu » cette application excessive pour découvrir les règles » & le but de leurs productions ; c'est, dis-je, par » cette admiration & par cette déférence, qu'il se » trouve en état, si je puis m'exprimer ainsi, de s'é» manciper à se placer au dessus d'eux, & à devenir » le juge de ceux dont il a été d'abord l'humble » disciple ». *Note de* M. Reynolds, *sur le poëme de l'art de peindre*, *par* Dufresnoy.

Mais s'il est difficile de secouer les *préjugés* que l'on a conçus en faveur d'un ou de plusieurs maîtres, combien ne l'est-il pas davantage de secouer ceux d'une école entière ? On peut même être né dans

un temps où il faut secouer ceux de toutes les écoles existantes : *préjugés* qui ont acquis une force plus puissante par l'exemple d'un grand nombre d'hommes que l'on estime, & par l'erreur d'un siècle entier. Quelle force de génie doit animer un jeune artiste, pour qu'il ait la juste présomption de s'élever seul contre tant de voix imposantes, contre tant d'ouvrages applaudis qui s'accordent à le tromper ! Dès son entrée dans la carrière, on lui dit qu'en étudiant la nature il ne doit pas étudier la nature, mais qu'il doit la remplacer par une certaine manière qu'on lui apprend ; que l'antique est propre tout au plus à l'occuper jusqu'à ce qu'il ait fait assez de progrès pour dessiner d'après le modèle, mais qu'ensuite il ne feroit que lui inspirer une manière froide, roide, sans ragoût, sans esprit ; que l'étude de Raphaël est à-peu-près aussi dangereuse que celle des monumens de l'antiquité ; que le *faire* est la première partie de l'art, celle qui donne le prix aux ouvrages estimés ; que la peinture est un véritable métier, indépendant de la réflexion, du jugement, du génie ; que ce métier consiste à entasser des figures, des grouppes d'une manière capable de flatter les yeux, & que par conséquent la meilleure des écoles est celle de Naples qui a fourni les Giordano, les Solimeni, &c, ; que dans la composition, il est assez inutile d'examiner si l'on introduit des figures, des grouppes inutiles, si l'on en omet de nécessaires, si chaque figure a le juste mouvement, la véritable expression de ce qu'elle doit faire ou exprimer ; mais qu'on doit avoir une grande attention d'établir de beaux grouppes, de les bien lier, de les bien cadencer, de bien faire pyra-

mider toute la machine, &c. On appuye ces préceptes de l'exemple de Pietre de Cortone & de vingt autres artiſtes célèbres : l'élève écoute, il admire, & s'il n'a pas le vrai génie de l'art, il admirera toute ſa vie. Il fera le voyage de Rome, il verra Michel-Ange, Raphaël, l'antique ; il fera des études d'après eux : études vaines; les premières leçons qu'il a reçues, les nombreux exemples qui les autoriſent, ſont profondément gravés dans ſon eſprit; il ne s'en départira jamais : & en copiant Raphaël & l'antique, il ſe propoſera de ne les point imiter, ou de les corriger par la pratique des maîtres qu'on lui a donnés pour modèles.

Mais eſt-il vrai qu'on ait jamais donné de ſemblables leçons ? Si vrai, que je n'ai changé que les termes, & que je les ai recueillies des écrits de quelques artiſtes juſtement eſtimés : ſi vrai, qu'elles ſont dépoſées dans des tableaux admirés en France & en Italie.

Il ne ſuffit donc pas, pour atteindre au vrai but de l'art, que l'élève comme le dit M. Reynolds, reconnoiſſe les occaſions où ſes maîtres s'écartent eux-mêmes de leurs principes : il faut, ce qui eſt bien plus difficile, qu'il reconnoiſſe quand ces principes ſont vicieux ; il faut qu'il ſe range ſeul, à côté de l'antique & des véritables grands-maîtres, contre tous ſes contemporains (L.)

PRESTESSE, (ſubſt. fem.), mot emprunté de l'italien *Preſtezza*, & admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité & la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ou-

vrages un mérite séduisant, mais il est impossible qu'elle ne nuise pas à d'autres mérites d'un genre supérieur. On aime à voir que l'artiste a opéré en se jouant, qu'il possédoit assez bien les plus grandes difficultés de son art pour n'en faire qu'un badinage, qu'il en avoit assez pénétré la science, & se l'étoit rendue assez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de son pinceau. On aime à suivre la marche légère & libertine qui sembloit devoir l'égarer, & qui n'a fait que le conduire plus promptement au but. On reconnoît avec plaisir dans ses ouvrages, ces graces particulières qui toujours accompagnent l'adresse, & qui fuient la fatigue du travail & celle de la réflexion.

La *prestesse* procure encore un autre avantage qui l'a fait rechercher des peintres Vénitiens; c'est qu'elle est favorable à la couleur qui n'est jamais plus belle que quand elle n'est pas tourmentée, que quand l'artiste la pose largement & avec facilité sur la toile ou le paneau pour n'y plus revenir. Le Titien faisoit ses tableaux de peu de chose, & les terminoit par des touches fières & hardies. On ne pourroit sans injustice lui refuser la science du dessin & la justesse du coup-d'œil; mais il auroit craint de fatiguer ses couleurs, d'en altérer la fraîcheur ou l'éclat, s'il se fût asservi à la grande pureté des formes; & il a sacrifié la correction du dessin aux charmes brillans du coloris. Il sentoit peut-être que, dans les arts, on fait plus promptement des conquêtes par la séduction que par la sagesse, ou plutôt il suivit son penchant, & l'on ne peut le condamner.

Ce n'étoit point sans doute un dessinateur mépri-

ſable que le Tintoret. On n'annonce pas auſſi fièrement les formes ſans les bien connoître. Mais il ſacrifia la pureté du deſſin à celle de la couleur qu'il plaçoit du pinceau le plus vif & le plus hardi : auſſi tient-il un des rangs les plus illuſtres entre les coloriſtes, & il doit bien plus ſa réputation à ſa *preſteſſe* qu'à la perfection de ſes ouvrages. On peut critiquer ſes fautes ; on peut ſe plaindre de ce qui manque à ſes ouvrages qui ſemblent moins faits que jettés : mais il étonne, & on l'applaudit.

Ainſi la *preſteſſe* a deux avantages ; celui d'exciter la ſorte d'admiration qu'inſpire une dextérité peu commune, & celui de laiſſer aux couleurs le charme de leur virginité. Mais elle a deux grands inconvéniens : celui de nuire à la grande correction du deſſin, celui de ne pas être compatible avec la grande fineſſe de l'expreſſion.

« Le deſſin exige, dit Mengs, une grande patience » & beaucoup de réflexion pour bien mettre enſemble » les différentes parties, & le tout ». Mais eſt-il poſſible de rechercher la plus grande pureté des formes, leur accord, leur flexibilité ; d'être toujours ſur ſes gardes pour ne pas ſortir du trait qui ſeul peut être juſte, ſans qu'aucun autre puiſſe le ſuppléer ; pour ne pas ſeulement parvenir à la correction, mais pour s'élever même à la beauté; & de placer & fondre en même temps les couleurs avec cette *preſteſſe* qui ménage leur éclat ?

Les expreſſions fortes peuvent s'accorder avec la *preſteſſe*. Elles peuvent être regardées comme des exagérations qui ajoutent une ſorte de *charge* à la nature, & qui la rendent plus facile à ſaiſir que lorſqu'elle

lorſqu'elle eſt dans le calme. Mais les expreſſions fines & douces tiennent à une altération ſi ſubtile, à des changemens ſi délicats dans les formes, que les deſſinateurs les plus purs ſont parvenus ſeuls à les rendre. Loin de nuire à la beauté, elles lui ajoutent de nouveaux charmes, & ce n'eſt point avec *preſteſſe*, ce n'eſt pas en jouant avec les couleurs & le pinceau, qu'on parvient à l'expreſſion de la beauté; elle eſt le prix du travail le plus réfléchi.

L'artiſte qui a eu le temps de meſurer ſon eſprit & ſes forces, doit ſe livrer ſurtout aux parties de l'art auxquelles la nature l'a deſtiné. Qu'il ſe livre à la *preſteſſe*, ſi c'eſt par elle qu'il doit ſurtout ſe diſtinguer. Mais puiſqu'elle eſt contraire aux parties de l'art qu'on peut regarder comme ſupérieures & capitales, ce ſeroit une grande faute aux maîtres d'inſpirer à leurs élèves le deſir de ſe diſtinguer par la *preſteſſe*. (L).

PRIMITIVE, *couleurs primitives*; elles ne ſont dans l'art, qu'au nombre de trois, le rouge, le jaune & le bleu. Le jaune combiné avec le bleu produit le verd; le rouge combiné auſſi avec le bleu produit le violet, & avec le jaune, l'orangé. Le blanc & le noir ne ſont pas comptés au nombre des couleurs; le blanc repréſente la lumière & le noir ſa privation. On a calculé que les diverſes combinaiſons de ces premières couleurs montent à plus de huit cens; on ne doit donc pas être ſurpris que les anciens aient pu peindre avec trois couleurs en y joignant le noir & le blanc; il n'eſt pas même impoſſible qu'avec ces ſecours ſi ſimples, y ait eu entre eux de bons

coloriſtes. Les couleurs que les peintres employent aujourd'hui, & qui ſont les mêmes dont le Titien, Rubens & les coloriſtes les plus célèbres ont fait uſage, ne ſont pas en fort grand nombre : elles ne fourniſſent que des couleurs ſales, mattes, ternes, fades, déſagréables à ceux qui ſavent mal les employer; mais elles procurent des teintes enchantereſſes aux artiſtes qui poſſèdent la magie dont elles ſont les inſtrumens : impuiſſantes par elles-mêmes, elles doivent tous leurs effets à la ſcience du magicien (L).

PRINCIPAL, *objet principal.* Il faut qu'il y en ait un dans quelqu'ouvrage que ce ſoit : il eſt le foyer dont tous les objets partent comme autant de rayons ; c'eſt de lui qu'ils émanent, c'eſt à lui qu'ils aboutiſſent : tous lui ſont ſubordonnés, & ſi cette ſubordination n'eſt pas bien obſervée, l'unité eſt perdue, & l'intérêt ſe perd avec elle, puiſque néceſſairement il doit s'affoiblir auſſi-tôt qu'il ſe partage. Cette loi eſt celle de tous les arts, auſſi bien que de ceux qui dépendent du deſſin (L).

PRINCIPE (ſubſt. maſc.) On appelle *principes* de l'art, les règles, les loix qu'il doit obſerver. Nous ne ferons pas un article particulier de ces *principes*, puiſque la plupart des articles de ce dictionnaire ont pour objet de les établir.

On appelle auſſi *principe* d'une choſe ce qui la conſtitue, ce qui lui eſt eſſentiel. Les différens genres de peinture ont leurs *principes* différens. Celui de la peinture d'hiſtoire eſt l'expreſſion ; celui du portrait, la reſſemblance ; celui du payſage, l'effet ; celui de la

nature morte, l'illusion. Confondre ces principes, c'est obscurcir les idées qu'on doit se former de chaque branche de l'art, & l'art souffrira de cette confusion des idées.

Les artistes, dit M. d'Hancarville, (*Discours sur la sculpture & la peinture dans le tome II des antiquités Étrusques, &c.*) cherchant des routes nouvelles pour donner de la considération à leurs ouvrages, ont totalement abandonné celle que Raphaël avoit suivie avec tant de gloire, & ont bien montré combien sa méthode étoit sure & sa perte irréparable. On n'avoit garde de dire, au temps de ce grand homme, qu'un tableau étoit sans effet, lorsqu'il montroit d'une manière convenable le sujet pour lequel il étoit composé; lorsque toutes les figures exprimoient ce qu'elles devoient exprimer, de la manière dont elles le devoient; lorsque, dans un concert bien ordonné, il n'y avoit pas de partie qui ne se liât avec le tout, point de figure qui ne parût nécessaire, pas un mouvement qui ne fût relatif à l'action, enfin pas un sentiment qui ne contribuât à en faire naître un tout semblable dans l'ame du spectateur étonné. Cette marche étoit difficile; il falloit sans doute beaucoup de raisonnement & d'intelligence, beaucoup de connoissance des affections de l'ame & des passions humaines, pour faire un bon tableau; & comme l'esprit & le cœur y contribuoient également, ils y trouvoient ensuite de quoi se contenter. Cependant des maîtres nouveaux sont venus; ils ont regardé les difficultés essentielles à l'objet de l'art comme des obstacles fâcheux qui rallentissoient leurs opérations, & qu'il convenoit d'abattre pour n'être pas toujours

dans l'embarras de les franchir. Ainſi, au lieu d'accommoder leur méthode à la nature de la choſe, ils ont aſſujetti la nature même de la choſe à leur méthode : dès-lors on n'a plus demandé ſi un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faiſoit beaucoup d'effet. (1).

L'objet d'un art étant fixe & déterminé, la méthode qu'il doit ſuivre eſt preſcrite : car parmi toutes celles qu'on pourroit imaginer, il n'y en a qu'une qu'on puiſſe regarder comme la meilleure de toutes, & elle eſt toujours compoſée de différentes maximes, dont les unes ſont ſubordonnées aux autres ſuivant leur différente importance. C'eſt l'expreſſion qu'il faut principalement chercher, lorſqu'il s'agit de rendre des êtres capables de ſentiment ; comme c'eſt l'effet qu'il eſt eſſentiel de trouver, lorſqu'on peint des choſes inanimées.

Ainſi la repréſentation d'un fait que l'hiſtoire propoſe à la peinture, & celle d'un payſage, ſont deux

---

(1) De-là ce genre d'apparat, dans lequel l'artiſte ne cherche, & le public n'admire que l'effet; de-là cette négligence des principales parties de l'art; de-là cette ſorte de mépris dans lequel eſt tombé Raphaël. Car on le loue par pudeur, mais on ne ſait pas l'eſtimer. Ce qu'on appelle l'effet manque ſouvent à ſes ouvrages, & il ne ſauroit plaire à des gens qui n'ont que des yeux, & qui croyent que la peinture ne doit parler qu'aux yeux. M. d'Hancarville ne preſcrit pas aux peintres d'hiſtoire de négliger entièrement l'effet ; ce ſeroit leur conſeiller de mettre leurs ſuccès au hazard : mais ils ne doivent le regarder que comme une partie inférieure, & être bien perſuadés que l'expreſſion, jointe à la beauté, eſt la partie capitale de leur art. (*Note du Rédacteur.*)

chofes dont l'exécution demande une manière qui, fans être oppofée, n'eft cependant pas la même. Dans la première, où tout annonce des êtres penfans, agiffans, capables de fentir, l'effet fera fubordonné à l'expreffion qui eft le but principal : dans le payfage au contraire, c'eft l'effet même qui eft le principe du fentiment; c'eft lui qui anime la nature muette; c'eft lui qui, ménageant les lumières avec économie, enveloppe dans l'ombre les objets les moins importans, & rappellant la vue fur le petit nombre de ceux qui font les plus agréables, nous transporte dans l'endroit même que l'artifte a voulu peindre. Car quelque beau que foit le fite qu'il aura choifi ou compofé, il ne nous touchera qu'autant que, pour nous le mettre fous les yeux, l'auteur aura eu l'art de rapprocher les circonftances les plus intéreffantes qui le font valoir, & qu'en les liant intimement enfemble par l'effet qu'il aura fu leur donner, il n'aura, pour ainfi dire, fait de toutes ces parties réunies, qu'un feul objet.

..... D'après ce que nous venons de dire, nous efpérons que l'on ne croira pas que c'eft l'effet que nous blâmons dans la peinture, mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus qu'on en a fait, & qui, ayant introduit parmi nous une forte d'art nouveau, a foumis celui de Raphaël, au caprice du moindre écolier, en le réduifant à une forte de méchanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'aviliffement que nous avons repréfenté, l'art devenu fans comparaifon plus facile, n'a plus demandé de ceux qui le profeffoient le même génie, la même fcience, ni cette grande élévation d'efprit qu'il exigeoit autrefois; ce

qui a fait que les peintres se sont multipliés à l'infini, & que tout-à-coup on a eu beaucoup de tableaux, mais très peu de bons ouvrages.... On a dès-lors vu des amateurs orgueilleux se croire capables de faire mieux que des artistes, & de diriger les opérations d'un art qui, sur tous les autres, demande à être libre : on les a vus conduire eux mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir & comme si ce n'eût pas été assez d'en choisir les sujets (1) avoir la présomption de décider comment ils devoient être exécutés. Contraints par ce nouveau genre de servitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, & comme on ne peut jamais rendre les sentimens des autres, comme on peut exprimer les siens propres, tout a été gêné dans leurs productions; la grace, la naïveté, la simplicité ont

---

(1) Quant au choix des sujets, & à ce qui regarde l'invention, on peut répondre à M. d'Hancarville, que même dans les plus beaux temps de l'art, des hommes éclairés ont conduit des artistes illustres, qui avoient la docilité de demander & de suivre leurs conseils. Mais si ces artistes n'étoient pas assez instruits dans les lettres, ils étoient du moins capables de réfléchir profondément sur les idées qu'ils recevoient, & de se les rendre propres par la force de leur génie. C'est ainsi que Raphaël a été guidé par le cardinal Bembo dans les ouvrages qu'il a faits au Vatican. Michel-Ange, plus instruit, ne se seroit laissé guider par personne. Annibal Carrache profitoit, pour l'invention, des lumières de son frère Augustin & de quelques gens de lettres. On ne sauroit trop recommander aux artistes d'acquérir assez d'instruction pour ne rien devoir qu'à eux-mêmes dans toutes les parties de leurs ouvrages. Sans chercher des exemples hors de la France, tels ont été le Poussin, le Brun, Mignard, & beaucoup d'autres. (*Note du Rédacteur.*)

difparu ; tout s'eft reffenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artifte, & l'on peut dire qu'en perdant l'expreffion & le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle, fous laquelle elle n'a plus été reconnoiffable.

PRIX. (fubft. mafc.) Ce mot exprime la valeur des chofes, la fomme pécuniaire que l'on en donne. On dit qu'une marchandife eft à très-haut *prix*, pour exprimer qu'elle fe vend très-cher.

On a vu des tableaux de certains maîtres fe vendre à très-haut *prix* de leur vivant, & fe donner enfuite à très-bas *prix* ; c'eft un jufte arrêt de la poftérité qui réduit à leur jufte valeur des ouvrages, dont l'engouement des contemporains avoient exagéré le mérite. Nous fommes dès-à-préfent témoins de cet abbaiffement de *prix*, pour des tableaux que nous avons vu faire.

Souvent au contraire des ouvrages qui n'ont pu fuffire à la fubfiftance des auteurs, font portés à très-haut *prix* par la poftérité : nouvelle preuve de l'injuftice des contemporains, qui n'ont que trop fouvent prodigué le mépris aux vrais talens ; les récompenfes, aux talens imaginaires.

Les amateurs du grand genre dans la peinture voyent avec furprife & même avec une forte d'indignation que la repréfentation d'un payfan Hollandois ou d'une fcène bacchique, eft fouvent portée à un *prix* très-haut, pendant qu'on livre à bas *prix* des tableaux d'hiftoire, ouvrages de maîtres connus, & qui ne manquent pas même d'une certaine célébrité. Il s'en faut bien cependant que cette différence des *prix* foit toujours injufte. On ne paye pas le genre, mais

la perfection de l'ouvrage : on paye cher la bambochade Hollandoise qui est parfaite dans son genre ; on néglige le tableau d'histoire qui, d'ailleurs embarrassant par son étendue, s'élève à peine au dessus de la médiocrité. Et pourquoi l'amateur vuideroit-il sa bourse pour se procurer à grands frais l'ouvrage d'un artiste qui n'a eu que le talent assez vulgaire de réunir à un degré moyen les parties inférieures de l'art? Il y a eu des temps où ce talent a suffi pour procurer un certain nom : la postérité conserve quelque respect pour ces représentations du second ordre ; mais elle ne s'en rend pas tributaire.

On aura droit de réclamer contre l'injustice, quand on verra payer très-cher une bambochade médiocre, & mettre à bas prix un tableau de Raphael, ou même du Carrache ou du Dominiquin. Mais les beaux ouvrages de ces grands maîtres & de ceux qu'on peut leur comparer restent toujours à un *prix* fort supérieur à celui des meilleures bambochades peintes par les Hollandois. On ne peut se plaindre de ce que peu de personnes en achètent : d'abord on en expose rarement en vente; & ensuite il faut être fort riche pour y pouvoir mettre le *prix*.

Il est vrai que des raisons particulières de convenance font plus ou moins rechercher certains tableaux. On aime mieux meubler un cabinet d'un certain nombre de jolies bambochades, d'agréables paysages, que d'en couvrir un mur entier d'un seul tableau d'histoire, qui, abstraction faite de la supériorité du genre, seroit d'un mérite inférieur. Cette convenance n'est point elle-même une injustice.

Il pourroit arriver que l'on vît payer plus cher une

bambochade d'un mérite bien reconnu, qu'un excellent tableau d'hiſtoire d'un peintre vivant. Mais l'acquéreur ſeroit bien excuſable : il ſeroit ſûr du mérite de l'ouvrage dont il feroit l'acquiſition, parce que ce mérite ſeroit généralement avoué depuis longtems : mais à moins de porter ſa confiance en lui même juſqu'à la préſomption, comment ſe croiroit-il aſſuré du mérite d'un peintre vivant, lorſqu'il ſait que tant de fois les jugemens des contemporains ont été caſſés par la poſtérité ?

Les perſonnes étrangères aux arts ſont ſouvent étonnées du haut *prix* que l'on attache à des deſſins dans leſquels ils ne voyent que des coups de plume, de crayon ou de pinceau donnés, à ce qu'il leur ſemble, au haſard, qui paroiſſent faits avec une négligence choquante & qui ne ſont arrêtés dans aucune partie. » Cependant, dit avec raiſon M. Reynolds, ces deſ- » ſins ainſi heurtés ſont en effet d'une grande valeur, » parce que, malgré la manière en apparence groſſiere » dont ils ſont traités, ils donnent une idée de toutes » les parties qu'ils indiquent ſans les exprimer, & » d'un tout enſemble qui eſt ſaiſi par ceux qui ſavent » les bien lire. L'heureuſe facilité de ces indications » annonce les talens du maître, ſoit dans la concep- » tion & la compoſition en général, ſoit enfin dans » les graces & l'élégance des attitudes ». Il eſt vrai que tout cela n'eſt apperçu que par les perſonnes ſavantes dans l'art : c'eſt ſur parole que les ſimples amateurs eſtiment & payent chèrement ces croquis : l'argent qu'ils en donnent eſt le *prix* auquel ils achètent le titre de connoiſſeurs, & comme ce titre leur

eſt précieux, il eſt bien juſte qu'ils l'achétent quelquefois un peu cher. (L)

PRIX. Ce mot ſe prend encore dans une autre acception : il ſignifie la récompenſe accordée au mérite conſommé, ou l'encouragement donné au mérite naiſſant. On a vu quelquefois propoſer un concours entre des artiſtes eſtimés; chacun d'eux étoit payé de ſon tableau, & un *prix* étoit décerné à celui que l'on jugeoit avoir fait le meilleur ouvrage.

L'académie royale de peinture & ſculpture de Paris, imitée par d'autres écoles, propoſe différens *prix* à ſes élèves. Une médaille d'argent eſt accordée à l'élève qui a le mieux deſſiné ou modelé une académie : c'eſt ce qu'on appelle le *prix* de deſſin. Le grand *prix*, qui ſe donne ſeulement une fois chaque année, conſiſte en une médaille d'or : il eſt adjugé à l'élève qui a fait le meilleur tableau ou le meilleur bas relief ſur un ſujet donné, & lui procure le droit de faire le voyage de Rome aux frais du roi. Une médaille d'or de moindre valeur forme le ſecond *prix*.

M. d'Hancarville fait à ce ſujet des réflexions qui ont été fort juſtes à certaines époques & qui peuvent le devenir encore. C'eſt ce qui nous engage à les rapporter, quoique l'on ait lieu d'eſpérer qu'elles ſeront déſormais inutiles à l'école Françoiſe.

» Quelques artiſtes très-capables, dit-il, & quel» ques vrais amateurs de l'art, frappés de ſa dégrada» tion, s'unirent pour chercher du remède à un mal » qu'on ne pouvoit s'empêcher de ſentir. Leur inten» tion étoit bonne, mais le ſuccès n'y répondit pas, » & les moyens qu'ils employèrent, purent contribuer

» encore à hâter la chûte qu'ils avoient voulu pré-
» venir. Ils imaginèrent des établissemens qui furent
» nommés académies, & si l'on ne peut reprocher à
» ces institutions la décadence de la peinture, c'est
» parce qu'elle les avoit précédées. Bientôt la nécessité
» de faire nombre plaça à côté de gens de mérite,
» des gens qui n'en avoient aucun. Ceux-ci, pour
» cacher leur manque de talent, & pour augmenter
» leur crédit, se donnèrent à eux-mêmes le titre de
» professeurs qui en impose au vulgaire; leurs maisons
» se remplirent d'apprentis qu'ils appelèrent leurs
» élèves : ils proposèrent leurs propres ouvrages pour
» modèles, & leurs opinions pour maximes. On vit
» avec douleur leur voix régler les distinctions desti-
» nées à l'encouragement de la jeunesse. Ayant la
» disposition de ces récompenses, ils obtinrent les
» suffrages de leurs confrères en faveur de leurs dis-
» ciples, & donnèrent les leurs aux disciples de leurs
» confrères. La protection distribuant le *prix* qui n'é-
» toit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint lieu de
» talent, & les honneurs qui eussent animé le génie
» ne servirent plus qu'à énorgueillir des gens qui en
» manquoient ».

» Si l'on eût consulté le bien de l'art, on eût tou-
» jours fait le choix de celui dont la manière différant
» le plus de celle de ses maîtres, s'approchoit da-
» vantage de la nature : mais ces maîtres eux-mêmes,
» devenus juges, firent pencher la balance du côté
» des élèves qui les copioient le plus servilement.
» Ainsi l'on vit couronner ceux qui surpassoient tous
» les autres dans une manière où le plus ignorant
» étoit précisément celui qui devoit être récompensé.

» Fier de l'avoir emporté sur leurs rivaux, flattés
» d'être les objets d'un choix que le public sem-
» bloit approuver, ils pensèrent mériter cette distinc-
» tion pour l'avoir obtenue; & parce qu'on les
» croyoit capables de devenir de bons artistes, ils
» s'imaginèrent l'être déja. Dès-lors, au lieu de juger
» de leurs ouvrages, par la comparaison de ceux des
» grands maîtres, ils décidèrent du mérite des chefs-
» d'œuvre des plus grands peintres en les comparant à
» leurs propres ouvrages, & se préparèrent d'avance
» à ne les approuver qu'autant qu'ils leur ressemble-
» roient. Comme ils trouvèrent que tout ce que
» ces peintres avoient fait, étoit totalement opposé
» à ce qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux
» blâmer les anciennes méthodes, que de réformer
» celles qu'ils avoient adoptées, & s'imaginèrent de-
» venir des gens habiles en critiquant ceux qui l'é-
» toient réellement, & en méprisant ce qu'ils ne pou-
» voient imiter. Beaucoup de ces personnes qui ne se
» décident que sur l'opinion de ceux en qui elles ont
» mis leur confiance, parce qu'elles leur croyent de
» la capacité, ont adopté le goût de ces mêmes ar-
» tistes, pensant qu'ayant étudié en Italie, ils devoient
» nécessairement être plus habiles que les autres.

» Mais à quoi sert d'avoir vécu en Italie, si l'on
» n'y a fait que ce que l'on eût pu faire sans sortir
» de chez soi? Si l'on n'y a pas porté des yeux ca
» pables de sentir les beautés qu'elle renferme? Si
» enfin ce que l'on voit, au lieu de détruire les
» fausses maximes qu'on y a apportées, ne sert qu'à
» les confirmer?

» Ce n'est pas que, dans la foule, il ne se soit

» trouvé des hommes qui, ouvrant les yeux à la » vérité, ont vu ce qu'il convenoit de faire, & » ont fait des efforts pour arriver à ce qu'ils croyoient » le meilleur. Mais dès-lors, leur conduite paroissant » un reproche pour leurs confrères, ceux-ci sont de- » venus leurs ennemis. Et comme ils formoient le » plus grand nombre, & que par-là même leurs opi- » nions décidoient de la réputation des premiers, ils » les ont obligés de sacrifier leurs progrès à leur » fortune, & de quitter de bonne heure une méthode » que d'ailleurs le goût de leur pays, & la nécessité » de flatter ce goût, les auroient dans la suite con- » traints de réformer. On peut voir, sur ce que » nous venons de dire, l'apologie que Nicolas » Poussin fut obligé de faire de sa manière attaquée » par des adversaires tels que ceux dont nous venons » de parler ».

PROCÈS, (subst. masc.). Il paroîtra peut-être étrange qu'on ait cru devoir faire sur ce mot, un des articles de cet ouvrage, consacré aux beaux-arts. Ceux qui les cultivent, fuyent les *procès*, *inde litibus* (1), les amateurs éclairés sentent combien tout payement est au-dessous du prix d'un bon ouvrage, & même des efforts & des études qu'il faut faire pour en produire un médiocre. Aussi ne sont-ils pas portés à disputer sur le payement des productions de l'art.

Comme cependant toutes les personnes qui employent les artistes ne sont pas éclairées, & ne sont pas des

---

(1) Dufresnoy.

amateurs; & que tous les artiſtes eux-mêmes n'ont pas toujours la nobleſſe de penſer que doit inſpirer l'exercice d'un art libre, il arrive qu'il s'élève des conteſtations entre les peintres, ſculpteurs, graveurs, & ceux qui les employent.

Sans prétendre épuiſer tous les cas ſuſceptibles de *procès* relatifs aux beaux arts, nous nous bornerons à ceux qui ſont les plus communs. En les expoſant, notre deſſein eſt de mettre les juges à portée d'y appliquer utilement les points de *droit* auxquels ils auront rapport. La plupart de nos réſultats ne nous ont été dictés que par les loix de l'équité naturelle, d'après les connoiſſances que nous avons ſur les travaux des artiſtes, qui, comme on le verra, ne doivent pas être traités comme ceux des autres profeſſions.

Les difficultés ſur le payement d'un ouvrage de l'art peuvent naître de deux circonſtances néceſſaires à diſtinguer 1°. Celle où l'on n'aura pas fait de conventions, 2°, celle dans laquelle il aura été fait des conventions, ſoit verbales, ſoit par écrit.

Dans la première circonſtance, l'homme qui a demandé un ouvrage peut refuſer de le payer, principalement ſur trois motifs.

Le premier, parce que le prix demandé par l'artiſte lui paroît exceſſif.

Le ſecond, par le défaut de reſſemblance, ſi c'eſt un portrait.

Le troiſième, parce que l'ouvrage eſt inférieur à ce qu'on avoit droit d'attendre du talent de celui qui a été choiſi pour le faire.

Examinons le premier de ces motifs, & convenons d'abord qu'on eſt en droit de ſe refuſer au payement

d'un ouvrage, si l'artiste exige un prix qui paroisse excessif. Car quoiqu'on dise communément : cet ouvrage est impayable, il est sans prix, &c ; on a droit aussi de répondre : chaque chose a son prix. Pour le déterminer, les arbitres nommés par le juge auront à considérer *le mérite de l'ouvrage, & ses défauts ; ensuite quel est le dégré de talens de son auteur ; quels prix lui sont donnés ordinairement pour ce qui sort de sa main ; enfin, par approximation, quel est le prix donné aux artistes de son rang, pour des ouvrages à-peu près du même genre que celui qui donne lieu au procès.*

Pierre, citoyen d'une fortune aisée, a demandé un tableau sans convenir du prix : il est content de l'ouvrage. Le peintre lui demande dix mille livres. Pierre refuse ce payement, par la raison que le pendant d'un tableau qu'il vient de faire faire, & qui est aussi l'ouvrage d'un habile homme, ne lui a coûté que trois mille livres. Le peintre soutient que, sans avoir égard au mérite ni au prix du pendant de son tableau, le sien lui doit être payé la somme demandée, parce que c'est son prix, & qu'il lui a été alloué pareille somme de dix mille livres pour un ouvrage de même nature, fait pour tel Prince, &c.

L'affaire mise en arbitrage ; si le tableau, quoique beau, ne doit pas être porté à dix mille livres, eu égard au prix commun des autres artistes distingués, il nous semble que Pierre ne doit pas être tenu de payer cette somme.

D'un autre côté, il ne seroit pas juste de réduire l'artiste au prix du tableau que Pierre a fait faire précédemment pour la somme de 3000 livres, qui

peut avoir été consentie par des raisons particulières de la part de l'artiste. Si on pense que le tableau qui fait l'objet de la discussion vaut 5 ou 6,000 livres, on peut fixer le payement à cette somme ; mais en laissant toujours le peintre maître de retirer & garder son ouvrage.

Deuxième motif de refus.

Un homme fait faire son portrait, il ne veut pas le recevoir parce qu'on ne le trouve pas ressemblant : il n'en doit pas moins payer le prix convenu.

Sur le fait de la ressemblance, il n'y a pas de tableaux ou statues *portraits* qui réunissent tous les suffrages, & qui n'éprouvent les opinions les plus contradictoires. Première raison pour ne pas condamner le peintre ou le sculpteur.

Allons plus loin : quand le défaut de ressemblance existeroit aux yeux de la plupart de ceux qui seroient consultés, nous pensons que l'artiste doit recevoir le prix de son travail, même sans *dire d'experts*, parce que le succès en cette partie est indépendant de son talent, & même de son application la plus vive. Ce succès tient souvent à la nature des traits que nous avons à imiter, à notre manière particulière de voir & de sentir, enfin au plus ou moins de patience du modèle & à des variations dont sa physionomie est susceptible. De plus, nous allons prouver dans le paragraphe suivant que l'on ne doit prétendre qu'à reconnoître les peines & l'emploi du tems d'un artiste, & jamais ses succès.

Troisième motif de refus : celui-ci regarde la bonté de l'ouvrage du côté de l'art. On ne veut ni accepter ni payer un tableau, ou parce qu'il n'a pas de succès dans

dans l'opinion publique, ou parce qu'il ne répond pas aux idées qu'on s'étoit formées du talent de son auteur.

Avant que de donner une opinion sur cette espèce, il est bon d'entrer dans quelques détails sur le défaut de réussite dans les beaux-arts. Posons d'abord ce principe vrai : que dans les arts qui dépendent du génie de l'auteur & du goût du public, il n'y a pas de points d'excellence déterminés. Ainsi on peut bien dire à un menuisier; *je veux une armoire ou une croisée de telle ou telle sorte;* on peut même dire à un mécanicien, *je veux une machine qui porte tels poids*, & refuser à l'ouvrier & à l'artiste en mecanique leur payement, si l'un ou l'autre n'a pas rempli le but pour lequel il avoit été employé, parce qu'il auroit dû le faire l'ayant entrepris. Mais un homme ne peut pas refuser de payer un livre, un mémoire, un sermon, un tableau, une statue s'il l'a fait faire, par ce motif que ces ouvrages n'auront pas réussi dans le public. La raison en est que le succès des ouvrages de ce genre est absolument indépendant des efforts & même des talens des personnes qui s'en occupent. Nous croyons que ceci n'a pas besoin d'être prouvé plus au long : on sent de reste qu'il n'y auroit ni sermons, ni tragédies, ni tableaux qui manquassent de succès, s'il dépendoit, même des hommes les plus célèbres, de plaire constamment au public.

Pour ce qui regarde le public, il faut avouer, san prétendre justifier tous les défauts de succès, que son gout est variable, sujet à la prévention, à l'erreur, à la mode. On peut en apporter mille preuves, sans parler de l'histoire des Phédres dans laquelle on voit

que celle de Pradon fut applaudie & celle de Racine sans succès, & sans rappeller que Lanfranc l'a emporté sur le Dominiquin, le Vouet sur le Poussin, &c. &c.

Il y a pourtant une manière d'expliquer l'opinion publique, lorsqu'elle est même injuste, s'il lui arrive de donner la préférence à un talent de fantaisie & d'éclat, sur un talent profond & solide; c'est que celui-ci demande des connoissances & du tems pour le peser & l'apprécier; au lieu que l'autre saisit vivement les sens & entraîne d'abord la multitude.

[1] On est de glace aux vérités,
On est de feu pour le mensonge.

Le gout de mode a coutume de déterminer le succès des ouvrages d'esprit; mais on ne doit pas déterminer sur cela, le jugement qu'il convient d'en porter. Et pour ne pas sortir de ce qui regarde les productions des beaux-arts, nous avons vu des artistes jouir de la plus haute réputation, mourir, & l'estime de leurs travaux mourir avec eux : tandis que des hommes dont la carrière a été obscure, ont laissé des ouvrages qui servent de modèle à la postérité.

Quand on reconnoît dans un ouvrage des parties essentielles, on ne doit ni le blâmer ni le condamner sur ce qu'il ne plaît pas au public. On ne peut pas accuser l'homme à talent, parce qu'il n'a pas cherché à plaire à son siècle; & on doit souvent

[1] La Fontaine.

même le louer d'avoir résisté à ce torrent de la mode. Ecoutons Reynolds, disc. 4. *Le tems présent & le tems futur*, dit-il, *peuvent être considérés comme rivaux; & celui qui courtise l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre.* (1)

Après avoir démontré 1°. qu'un bon ouvrage peut ne pas jouir d'un prompt succès; 2°. Qu'un artiste n'est pas fautif s'il n'en a réellement pas mérité; tout le monde conclura avec nous que son travail n'en doit pas moins être payé le prix qui sera jugé lui être dû par des arbitres éclairés & équitables.

Passons aux difficultés qui peuvent naître d'après des conventions verbales qui sont les plus ordinaires avec les personnes d'art.

Un amateur a demandé un tableau & est convenu du prix. Il lui est présenté, il exige des *changemens*, des *retouches*: l'artiste complaisant cède à ses desirs: & après mille efforts, l'ouvrage n'est pas accepté. L'affaire mise en cause, on nomme des arbitres. Si le tableau est décidé acceptable, l'amateur est condamné à donner le prix convenu. Cette convention a toujours lieu, à moins que les arbitres ne jugent que l'ouvrage soit de moitié au-dessous de la somme convenue. Parce qu'alors le marché fait, est dans l'espèce de ceux où se rencontre, en termes de droit, une *lésion énorme*.

Il en doit être de même à l'égard de l'artiste, si les arbitres décident que l'ouvrage est tel qu'il vaut le double du prix de la convention, il sera payé le double.

---

[1] Trad. de M. Jausen. *Paris*, 1787.

S'il arrivoit cependant que d'après un marché fait, l'amateur, trouvant l'ouvrage très-foible, pût prouver par lettres ou témoins & non autrement (1), que l'ouvrage a été négligé avec intention de le tromper, nous pensons que sans admettre l'arbitrage, l'artiste devroit être condamné à garder son ouvrage, & être par là puni d'un abus de confiance comme d'un *dol* manifeste qui annulle tout genre d'obligation.

Mais que ces exemples doivent être rares dans la classe des bons artistes ! car leur moindre intérêt est de mériter le payement promis, qui est assez ordinairement au-dessous du tems qu'ils ont employé & des efforts qu'ils ont faits. Leur véritable intérêt est celui de former ou au moins de soutenir leur réputation. Assurément le sacrifice qu'ils en feroient ne seroit jamais balancé par le plaisir de tromper un homme avec qui ils auroient fait un marché, quelque sujet de haine qu'ils pussent avoir contre lui.

Il arrive au contraire très-fréquemment, que le desir d'exercer leurs arts & de montrer leur sçavoir, détermine les gens à talens à contracter des engagemens à des conditions inférieures aux ouvrages qu'ils entreprennent. Et je puis assurer qu'ayant été nommé plusieurs fois arbitre pour des contestations concernant les arts, soit par le Tribunal des Consuls de Paris, soit dans les autres tribunaux, j'ai toujours trouvé qu'en examinant l'ouvrage avec rigueur, il étoit au-dessus du prix qu'on s'étoit obligé d'en donner.

Il est une autre espèce de difficulté à laquelle peut

---

[1] *Dolum non nisi perspicuis indiciis probari convenit.*

donner lieu 1°. *L'obligation* que les Jurifconfultes appellent *perfonnelle*. 2°. Celle qui n'eft pas *perfonnelle*, & peut fe remplir comme ils difent *per æquipollens*, c'eft-à-dire, par *équivalent*.

Pour réfoudre les queftions auxquelles ces conventions peuvent donner lieu, nous allons entrer dans quelques détails intéreffans & très-particuliers aux beaux-arts.

Quand l'ouvrage eft bon, *l'obligation perfonnelle*, prife dans le fens le plus ftricte, ne peut guère faire naître de difficultés que de la part de perfonnes mal-intentionnées, ou très ignorantes.

Apportons d'abord en exemple la convention de payer une figure, un tableau, ou une planche, tel prix, fous la condition qu'ils feront de tel ou tel fculpteur, peintre ou graveur. L'ouvrage fait, celui qui l'a demandé refufe le payement à l'artifte, « parce » que, dit-il, j'ai appris qu'il a employé fes ou- » vriers, fes élèves ou fes amis, & que par confé- » quent l'ouvrage n'eft pas entièrement de celui de » qui je le voulois ».

Pour parvenir à répondre à ce refus, il faut dire 1°, à l'égard du fculpteur, qu'il doit faire fon modèle feul pour que ce foit réellement fon ouvrage; mais que, pour ménager un tems précieux, il fe fait aider par des ouvriers compagnons fculpteurs qui *dégroffiffent* la pierre, le marbre, ou d'autres matières qui doivent fervir à l'exécution de fon ouvrage. Enfuite il employe des artiftes habiles qu'il charge de préparer la *figure*, en fuivant attentivement les divers degrés, de manière qu'il n'a plus que les fineffes & les touches de maître à donner pour égaler & fouvent

même surpasser le [illegible] qu'il en a fait. Si, dans la figure, il y a [illegible] d'un genre particulier, telles que des [illegible], des dentelles & autres accessoires sur [illegible] sa pratique ne s'étende pas, le statuaire emploie souvent le secours d'une main qui y est [illegible] exercée que la sienne.

Le peintre fait souvent ébaucher & préparer ses [illegible] par ses élèves d'après ses études, surtout dans ses grandes entreprises, & fait faire par des artistes intelligens dans les accessoires, ceux qui entrent dans ses tableaux & qu'il ne sait pas aussi bien rendre qu'eux. C'est ainsi que le Brun, employoit Vander-Meulen pour peindre des chevaux, Baptiste pour les plantes & les fleurs, & Patel pour le paysage de ses grands tableaux.

Quant au graveur, lorsqu'il s'est assuré du trait de sa planche, qu'il en a préparé certains travaux, il est très-ordinaire qu'il employe des mains étrangères pour avancer son ouvrage.

De cet exposé, il suit que le maître disposant le plan & l'exécution de l'ouvrage, se confiant d'ailleurs à des personnes éclairées qui savent entrer dans ses vues & qu'il conduit toujours, il n'en est pas moins l'auteur, quoiqu'il se soit fait aider.

Il nous a paru que sur le cas dont il s'agit, *Pothier* a peut-être prononcé d'une manière trop générale, en disant, *dans son traité des obligations*, *tom.* 1, *partie II*, « que quand on a contracté de donner une certaine somme, si un peintre célèbre faisoit un certain tableau; c'étoit *un fait personnel* qui faisoit l'objet de cette condition, & qu'elle ne pouvoit être accomplie que *par le peintre lui-même* ».

Nous ne pensons pas que la décision de ce point doive être réduite d'une manière si abstraite, & nous disons qu'un artiste a suffisamment *accompli la condition* si l'on reconnoît son gout & son génie dans l'invention & l'exécution de l'ouvrage, surtout si les parties les plus essentielles sont de sa main. La preuve de la nécessité de l'exception se manifeste dans les suites d'ouvrages les plus célèbres : tels sont ceux de le Brun dont nous avons déja parlé, & qu'on voit à Versailles ou à Paris, par exemple, les batailles d'Alexandre ; tels sont ceux que Rubens a peints au Luxembourg ; tels enfin ceux que Raphaël Sanzio a faits au Vatican. Il en est de même des ouvrages des statuaires & de ceux des graveurs dont nous venons de rapporter les procédés les plus ordinaires.

Il suffit donc que l'artiste soit reconnu, que l'ouvrage paroisse émané de lui, que son esprit ait présidé à tout, pour qu'il ait accompli la condition du *fait personnel.*

D'un autre côté, si son gout d'exécution ne se lit nulle part, si l'invention ne semble à aucun juge en l'art venir de lui, alors on pourra prononcer que l'ouvrage n'est pas acceptable ; parce que la *condition spéciale* du *fait personnel* n'aura pas été remplie, *in formâ specificâ.*

Pour rendre ce dernier principe plus sensible, nous dirons que dans les métiers, par exemple, celui du peinturage (1), la *condition personnelle* n'est exigible dans aucun cas. Ainsi quoiqu'on se soit accordé pour

[1] Voyez *Peinturer.*

le décore d'un appartement avec un maître peintureur que l'on a sçu être intelligent & bon praticien, dans l'espérance ou même sous la convention qu'il travaillera lui-même à telle partie en marbre, à telle corniche, à telles moulures feintes en pierre ou autrement, son *obligation* sera également *accomplie*, quoiqu'il ait confié ces travaux à d'autres ouvriers. Le marché qu'on aura fait avec lui devra avoir son entière exécution, si l'ouvrage est jugé bien traité. Les raisons en sont 1°. que le maître peintureur aura accepté la condition de faire lui-même, parce qu'il y aura été forcé pour obtenir l'entreprise; 2°. c'est qu'il n'y a pas deux manières de bien faire les ouvrages de métiers, & que nombre de personnes de l'état sont capables de parvenir complettement au même but : au lieu que dans les arts, le goût & le génie, tendent par des effets très-divers au but de la perfection qui ne s'atteint jamais, & que le mérite du Corrège, n'est pas celui du Guide dont on desiroit jouir.

Les Jurisconsultes proposent une espèce fort rare dans laquelle le marché doit être annullé. Un homme entre chez un sculpteur croyant entrer chez *Bouchardon ;* & le nommant *Bouchardon* à qui il croit parler, il fait chez lui convention d'acheter une statue à tel prix, persuadé que cette statue est bien de *Bouchardon. Cette erreur de personne*, dans laquelle l'acquéreur est maintenue par le statuaire, annulle le marché ; & il en doit être ainsi toutes les fois que la considération de la personne entre dans la convention, & qu'il y a une fourberie contre cette condition.

Si au contraire un amateur entre chez un peintre

croyant entrer chez *Chardin*, & lui demande un tableau ſans faire entendre à ce peintre qu'il le prend pour un autre ; l'erreur étant reconnue quand le tableau eſt fait, l'amateur eſt obligé de prendre & de payer le tableau. « Ce n'eſt pas, dit Pothier, (2) la » convention qui l'y oblige ; car la convention, qui » eſt nulle, ne produit pas obligation ; mais c'eſt » l'équité qui oblige à indemniſer celui qu'on a, » par imprudence, occupé & induit en erreur ».

Il eſt arrivé des conteſtations ſur les changemens opérés par l'artiſte, dans les projets en deſſins ou eſquiſſes qu'on avoit acceptées. Il nous ſemble qu'il n'y a qu'un cas où de tels changemens puiſſent lui être défavorables. C'eſt celui où il ſeroit démontré qu'il auroit fait des changemens déſavantageux à l'ouvrage, dans l'intention de ſe donner moins de peine : alors, en effet, la condition d'avoir tel tableau n'étant pas ſuffiſamment accomplie par le défaut d'une ou pluſieurs figures eſſentielles dans le ſujet, il en doit réſulter que la condition du prix ſoit auſſi annullée, & qu'on en donne un qui ſoit proportionné à la nature de l'ouvrage.

Mais s'il n'eſt pas détérioré par les changemens qu'aura fait l'artiſte, il doit, quels qu'ils ſoient, recevoir le prix convenu pour ſon travail. On aſſure que notre fameux Jouvenet ayant fait marché avec les Religieux du Prieuré de St. Martin-des-Champs, pour quatre tableaux repréſentant des traits de la vie de St. Benoît, cet artiſte jugea que tous les ha-

---

[2] Part. I. Ch. I. § 19.

billemens noirs qui entreroient dans l'ordonnance de ces tableaux, rendroient uniforme & triſte le ton général du coloris. Il ne voulut point, ce furent ſes termes, s'occuper *à peindre des ſacs à charbon*, & ſans rien communiquer aux religieux, il choiſit quatre beaux ſujets de la vie de J. C., & les exécuta tels que nous les admirons dans la nef de leur égliſe. Les religieux inſtruits du changement qu'il s'étoit permis dans le choix des ſujets, voulurent lui laiſſer les tableaux, diſant que ce n'étoient pas ceux qui lui avoient été demandés. Sur les preuves évidentes que Jouvenet établit, qu'il ne s'étoit déterminé à changer de ſujet que par des raiſons très-favorables au ſuccès de ſes tableaux, les religieux furent forcés, très-heureuſement pour eux, à les prendre tels qu'il les avoit faits.

D'où il eſt ſage de conclure qu'il ne faut pas commander rigoureuſement le génie, & le circonſcrire étroitement dans le cercle des conditions qu'on aura faites avec l'auteur, conditions dont il n'aura pas d'abord lui-même ſenti toute l'étendue ni prévu tous les inconvéniens.

Il peut arriver par maladie, mort, ou quelqu'autre événement particulier, que la ſtatue, la planche, ou le tableau demandé, ait été commencé, & ſoit interrompu. On demande ſi l'on eſt en droit de le faire prendre dans l'état où il ſe trouvera lors de la circonſtance qui a empêché qu'il ne fût terminé, ſauf à celui qui l'a commandé, à le faire achever de telle manière qu'il lui plaira : toutefois en ne payant ledit ouvrage non-fini, qu'en proportion de ce qui ſera fait.

Sur cette queſtion les Juriſconſultes ont prononcé *que l'obligation de conſtruire une maiſon, de faire un tableau, une ſtatue, &c. étoit une obligation indiviſible; individuum obligatione* (1). Ainſi l'amateur ne ſera pas obligé de prendre le tableau, ni la ſtatue non-finis, bien qu'il les ait demandés. Il arrive dans ce cas que, pour remplir l'obligation de l'artiſte, ſes héritiers, s'ils peuvent en obtenir le conſentement de la partie, & ſi l'ouvrage eſt d'ailleurs très-avancé, le font achever par une main habile, capable d'entrer dans les intentions de l'inventeur : c'eſt ainſi que *Jules-Romain* a terminé le fameux tableau de la bataille de Conſtantin conçu par *Raphaël Sanzio* ſon maître.

La plupart des queſtions que nous venons d'examiner ſur les *conventions verbales* peuvent s'appliquer à celles qui ſont écrites, & ont par-là le vrai caractère de l'obligation. Nous ne ſommes entrés dans autant d'eſpèces que par la raiſon que la plupart des traités avec artiſtes, ſe font verbalement.

Cependant ſi l'ouvrage eſt deſtiné pour un corps, tel qu'une municipalité, une communauté, ou un chapitre, &c. &c., ou ſi l'ouvrage ſe fait par l'entremiſe d'un tiers qui ait intérêt de mettre de la préciſion dans les conditions du marché; ſi enfin l'ouvrage eſt de longue haleine, & que l'artiſte ait un véritable intérêt de s'en aſſurer, dans la néceſſité où il eſt de renoncer à tous autres travaux pour remplir ſes engagemens par rapport à ceux pour leſquels

---

[1] Pothier, ſur Dumoulin, T. I. p. 2. Ch. 4. § 297.

il contracte, alors il est bon, & il est même d'usage que le marché se fasse par écrit.

Il est triste d'être obligé de conseiller aux artistes de faire des marchés par écrit, dans la crainte d'être supplantés par des confrères cupides, capables de proposer un rabais sur le prix convenu ; mais ces procédés ignobles ne sont pas sans exemple, & il est prudent de s'en garantir.

Le premier cas qui se présente sur les conventions écrites, est une suite de celui que nous avons traité en dernier lieu, & qui entre dans la question sur *l'indivisibilité de l'obligation.* Nous allons voir ici qu'il y a des ouvrages tellement susceptibles de division, que les conventions du payement ne doivent pas moins s'en tenir, bien que les travaux n'ayent pas été terminés.

Par exemple : tel peintre est convenu de représenter, en divers tableaux, l'histoire d'un pays ou d'un fameux personnage. Les personnes avec qui il a contracté, ont en cela desiré que l'histoire peinte dont il s'agit fût, comme on dit, de la même palette, (2) & du même style. L'ouvrage est interrompu par une force majeure. On demande, si la condition *de l'indivisibilité* n'étant pas accomplie, on sera tenu de payer les tableaux faits. Nous croyons que l'on doit les payer, y ayant un obstacle indépendant de la volonté du peintre, & qui empêche que les autres tableaux ne soient faits par lui.

On doit distinguer en ce cas la nature de *l'indi-*

---

[2] Voyez le mot *Peinture.*

visibilité qui, entre plusieurs tableaux d'une même suite, n'est pas aussi nécessaire ni aussi exigible que dans les parties d'un même tableau. Il y a, en outre, une raison d'équité qui doit déterminer en faveur de l'artiste qui éprouveroit, à raison d'un événement accidentel, un préjudice bien grave par le non-payement des tableaux finis. D'ailleurs ces tableaux, quoique détachés, sont terminés, & ont une valeur réelle. Au lieu qu'un tableau qui n'est pas fini n'en a qu'une très-médiocre. Un motif encore de ne pas punir l'artiste, c'est que le gout qui a déterminé à la condition de l'ensemble par le même peintre, est la suite d'une recherche précieuse dans une histoire en tableaux; mais le contraire de cette recherche n'est pas une imperfection, & l'entreprise se peut achever par d'autres mains : le mélange de divers artistes pour la même histoire a été employé en beaucoup d'endroits, & a trouvé des partisans.

D'un autre côté un peintre ou un sculpteur auroit entrepris & fait marché pour exécuter une suite de tableaux ou de statues, & il auroit cédé à la convention d'un prix médiocre à raison de la quantité des ouvrages. Cependant les personnes qui l'auroient mis en œuvre, l'arrêteroient au milieu de l'entreprise, & prétendroient ne payer l'ouvrage fait, qu'en proportion du prix convenu pour le tout.

Il nous paroîtroit injuste de décider en faveur de cette prétention. L'evènement qui interrompt l'entreprise totale, n'a pu être prévu lors de la convention du prix, & cause un dommage évident à l'artiste. Son obligation l'a forcé à refuser des ouvrages avantageux. Elle a pu aussi arrêter les personnes instruites

de ſon entrepriſe, qui en auroient eu à lui propoſer.

Ainſi, l'obligation n'étant pas accomplie par la défenſe de continuer l'ouvrage ; il ſemble juſte que la condition du prix convenu ſoit auſſi annullée ; que les ouvrages faits ſoient payés ſuivant une nouvelle eſtimation, & que l'artiſte ſoit dédommagé de ſon eſpérance fruſtrée, qui faiſoit la baſe de toutes les conditions du marché.

La condition du *temps* dans l'eſpace duquel on doit rendre un ouvrage, eſt ſouvent une clauſe d'obligations dans les ouvrages de l'art. Cependant, il le faut avouer, cette clauſe tourne à la honte de celui qui l'exige : en effet, il faut bien peu connoître la nature des travaux d'eſprit pour limiter un tems pour leur exécution. Qui ſçait celui qu'on doit employer aux productions du génie ? qui connoît le tems qu'on doit fixer pour les différents individus qui ſont deſtinés à les enfanter ? Sur tout cela on a des préſomptions ſi légères, ſi incertaines, qu'on ne peut propoſer de tems fixe ſans prouver une grande ignorance dans les ouvrages de l'art, & une grande inexpérience dans leur pratique. Mais, dira-t-on, il eſt évident que le Dominiquin, plus lent dans ſes inventions, plus exact dans ſon exécution, auroit demandé plus de tems pour opérer que Lanfranc ſon condiſciple & ſon rival, qui, plus abondant & moins châtié, avoit un talent moins précieux, mais plus facile. Les principes de ce raiſonnement ſont vrais, la conſéquence en eſt fauſſe. Car il ſeroit très-poſſible que Lanfranc, malgré l'avantageuſe facilité qui l'auroit porté à demander moins de temps que le Dominiquin, pour un ta-

bleau de même nature, eût cependant été aussi long à en faire jouir l'acquéreur, parce que n'étant pas content du premier ni du second jet de son imagination, il auroit été obligé de consommer beaucoup de temps en recommençant son ouvrage.

Ainsi sans parler des forces majeures, telles que les événemens publics, les chagrins de famille, les maladies qui sont des causes de retard contre lesquelles il n'y a point d'action favorable, il faut avouer que toute convention de temps dans une obligation contractée pour un ouvrage d'esprit, est illusoire, absurde, & même nuisible à l'ouvrage. Je dis nuisible, parce que si l'artiste a la foiblesse de s'occuper de cette convention en opérant, il peut en résulter qu'il se hâtera, & négligera, afin de l'accomplir, tous les moyens nécessaires pour améliorer sa production. Pourroit-on admettre qu'un artiste doit être puni pour s'être témérairement engagé pour un temps dont l'espace étoit insuffisant pour bien faire?

Il y a cependant un cas où l'artiste peut être actionné avec avantage : c'est celui où il se seroit chargé d'un ouvrage, sous la volonté d'un entrepreneur, qui lui-même se seroit engagé à le rendre pour un certain temps. Ainsi Paul peintre, entrepreneur d'une municipalité, s'engage à terminer la décoration nécessaire à une fête qui se fera à terme fixe. Pour les figures qui doivent entrer dans cette décoration & qu'on veut qui soient d'un mérite distingué, on s'adresse à un homme capable de remplir ce but. On sait que Michel-Ange, ses élèves, Rubens & autres peintres du premier ordre, n'ont pas dédaigné ce genre de travail. Le temps arrivé ou prêt à expirer,

l'ouvrage n'eſt pas fini. Dans la crainte de manquer à ſes engagemens, Paul ſe voit forcé d'employer d'autres mains.

Dans cette hypothèſe, il paroît décidé que l'artiſte dont la *faute eſt ſimple* (1) & ſans mauvaiſe volonté prouvée, ne doit pas perdre tout le fruit du travail qu'il aura fait, & ne doit être *tenu que des dommages & intérêts* réſultans du prix que Paul a payé à ceux qui ont ſuplée. Mais ſi l'ouvrage n'a pu être terminé, *les dommages-intérêts conſiſteront dans la perte que* Paul *aura ſouffert, & dans le gain dont il aura pu être privé.*

Les dommages-intérêts ſeront eſtimés avec beaucoup de modération, ſi l'on ne peut accuſer l'artiſte que de lenteur & de *négligence.* Mais ſi l'on peut prouver l'envie de nuire à Paul l'entrepreneur, alors *ils s'eſtiment dans la plus grande rigueur.*

Ce qui vient d'être dit du retard volontaire eſt applicable à tous les artiſtes. Quant aux retards involontaires, ils varient ſelon la nature de l'art. Ainſi pour un ſtatuaire, l'inconvénient de la gelée ſur ſon modèle, la fracture de la pierre ou du marbre, enfin l'abſence des ouvriers qu'il eſt obligé d'employer, ſont des évenemens pour raiſon deſquels il ſeroit injuſte d'intenter un *procès.*

La gravure eſt expoſée à des inconvéniens relatifs à l'opération de l'eau-forte ; à des défauts particuliers du cuivre, défauts qu'il eſt difficile de prévoir ; à des accidens qui peuvent gâter des travaux qu'on ſera

(1) Pothier, *idem.* Part. I, Ch. II, § 160 & 169.

long

long temps à réparer ; toutes raiſons qui, indépendamment de celles qui ſont communes à tous les arts, peuvent cauſer des retards involontaires, & contre leſquels toute réclamation ſeroit vexatoire & sans fruit.

Il peut s'élever encore des conteſtations relatives à la quantité de l'ouvrage, & c'eſt par où nous terminerons cet article. Par exemple, un libraire charge un deſſinateur de lui faire tel nombre de deſſins, à tel prix chaque deſſin, pour orner une édition. L'artiſte augmente le nombre des deſſins ſous le prétexte de l'abondance des ſujets que le texte a fournis, de la néceſſité de l'explication &c. Nous ne penſons pas que le libraire ſoit tenu de payer au-deſſus du nombre de deſſins portés dans ſon obligation. Et il en ſera de même pour tous les cas de cette eſpèce où un artiſte prétend engager l'entrepreneur dans une dépenſe ſupérieure à celle qu'il avoit réſolu de faire.

(*Article de M.* Robin)

PROFIL (ſubſt. maſ.) On appelle *profil* l'aſpect que préſentent les contours d'un objet vu de côté.

Dans l'art de peinture, on applique plus ordinairement ce terme à la figure humaine qu'à toute autre, & plus particulièrement encore à la tête vue de manière à appercevoir la moitié du viſage.

Le mot *profil* emporte même tout seul cette ſignification, enſorte que lorſqu'on dit : « le *profil* de cet » homme a un grand caractère », on entend parler du caractère de ſon viſage ou de ſa tête vue à moitié.

L'uſage de deſſiner les têtes de *profil* remonte aux

temps les plus éloignés. On peut penser qu'il appartient aux premiers essais de l'art, parce que l'ombre en présente le modèle, qui a dû exciter les hommes à l'imiter. C'est sans doute d'après cette observation que s'est établie la fable charmante de Dibutade traçant à la lueur d'une lampe le *profil* de son Amant prêt à se séparer d'elle. Il est fort vraisemblable que l'amour ait suggéré plus d'une fois ce moyen d'adoucir les regrets de l'absence, & il est peut-être aussi naturel (si Dibutade n'a pas existé) qu'une fable fondée sur la plus naturelle des passions, & appuyée par l'imitation d'un effet qui se renouvelle sans cesse à nos yeux, soit adoptée & consacrée.

On doit observer encore que l'usage de dessiner des têtes de *profil*, a dû être inspiré aux hommes réunis presqu'aussitôt qu'ils ont établi des monnoies, signes représentatifs indispensables, parce que ces signes ont besoin d'une marque imposante qui leur donne cours & que la marque qu'on a été porté à leur imprimer a dû être le plus souvent le *profil* de ceux qui ont exercé une autorité supérieure.

C'est par ces imitations que se sont conservés, depuis les âges les plus reculés & de temps immémorial, les ressemblances des princes, des héros, des sages, des hommes célèbres par les preuves historiques les plus incontestables, & les témoignages les plus authentiques de l'existence de l'art & de ses variations.

Les cachets, autre signe nécessaire au secret & à l'autorité, ont été de tout temps caractérisés par les *profils* des hommes dont la essemblance rappelloit les droits supérieurs. Enfin les pierres précieuses,

transformées en objets de luxe, ont reçu, à l'aide de l'industrie, des empreintes & sur-tout des *profils* chers à l'amour ou à l'amitié.

C'est ainsi que les *profils* ont été indiqués par la nature dans les effets de l'ombre, qu'ils ont été destinés, par une nécessité de convenance, à des usages publics, & que l'usage en a eté employé pour la gloire nationale & pour des intérêts plus personnels. Et l'on peut croire enfin que si l'invention de cette partie de l'art est à-peu-près aussi ancienne parmi les hommes que la civilisation, elle doit se perpétuer & durer autant qu'elle.

Mais le caractère ou le mérite de ces sortes de représentations éprouveront des variétés de perfection & d'imperfection, témoignages certains des progrès & des rétrogradations de l'art.

En effet les siècles renommés par les succès des artistes peintres, & sculpteurs, sont désignés par la beauté des *profils*, conservés dans les médailles choisies de ces temps, & dans les pierres gravées. Quant auxvariétés de perfection dont je viens de parler, elles conduisent à parler de ce qui constitue la beauté du *profil*, & cette discussion doit se terminer en renvoyant ceux qui veulent être instruits, aux formes choisies que les Grecs ont données aux contours de la figure humaine, d'après leurs études, d'après le beau choix qu'ils ont su faire, & d'après les idées qui contribuèrent à élever leur génie jusqu'au sublime dans cette partie, comme dans plusieurs autres.

Au reste il résulte, je crois, de l'observation de leurs chefs-d'œuvres, que la forme ovale est celle dans

laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes & par conséquent celle des *profils*.

Mais pourquoi cette espèce de courbe possède-t-elle ce droit exclusif ? Voilà ce qu'il est assez difficile d'expliquer, sans risquer de tomber dans les idées métaphysiques & souvent obscures, où se sont égarés plusieurs de ceux qui l'ont entrepris.

Je hazarderai cependant de dire que la reflexion & l'observation semblent indiquer que l'ovale est doux à l'œil, parce que sa courbe prolongée n'a ni l'uniformité de la ligne droite, ni la courbure trop abrégée & trop déterminée du cercle parfait ; & l'on voit en effet que le développement de l'ovale laisse appercevoir tous les points qui forment cette courbe, au lieu que dans un contour plus arrondi, il se trouve nécessairement des *raccourcis*, c'est à dire, des parties qui se dérobent, pour ainsi dire, les unes les autres. On peut donc se rendre compte, d'après ces observations, si on les adopte, des raisons pour lesquelles un *profil* plat, a quelque chose d'uniforme qui déplaît ; pourquoi un *profil* trop rond fait paroître les distances des parties trop rapprochées : & enfin pourquoi le *profil*, faisant partie de l'ovale de la tête, plaît davantage. Aussi voyons-nous que les *profils* absolument ronds ou concaves, produisent des difformités & donnent lieu à la dérision ; ce qui provient, quant à la difformité, de ce que les parties, comme je l'ai dit, se raccourcissent, se rapprochent & occasionnent des contrastes trop grands entre la courbure générale & la saillie de certaines parties droites, de sorte que le nez, par exemple, forme alors, dans l'endroit où il se détache du visage, des angles aigus désagréa-

bles; & quant au ridicule, il vient de ce que les traits gênés occaſionnent des mouvemens pénibles, ſouvent gauches, qui excitent à rire. Les maſques appuyent cette obſervation, puiſque tous ceux qui ſont deſtinés à exciter le rire, ſont profilés de manière à raccourcir ou à allonger avec excès les parties & à occaſionner, en s'éloignant ainſi de la forme ovale, les *accidens* dont je parle, tels que le rapprochement & l'élèvation marquée des lèvres vers le nez, le reſſerrement outré des *yeux*, les rides & enfin tous les mouvemens qui portent à la dériſion.

Ainſi la grace, partie eſſentielle de la perfection, complément de la beauté, conſiſtant dans les faciles mouvemens du corps, parfaitement accordés avec les impreſſions ſimples & douces de l'ame, on ſent que plus les formes générales des parties, où ſe paſſent les mouvemens, telles qu'eſt la tête, contribuent à faciliter ce développement d'impreſſions relatives, plus elles ſont favorables aux graces, & que plus les formes générales mettent d'oppoſition au développement des parties, & à leurs mouvemens, plus elles produiſent la gêne & les diſgraces.

Il ſeroit facile d'étendre davantage ces idées, & l'on appercevroit en quoi les variétés des courbures contribuent à caractériſer différemment les têtes & les *profils*. En effet le *profil* allongé qui ſe rapproche de la ligne droite, produit une impreſſion qui a rapport à l'uniformité & s'éloigne par là de ce qu'on appelle mouvement dans la partie des arts, expreſſion qui a rapport aux lignes, aux contours & aux *profils*. L'uniformité a des rapports qu'on peut ſentir avec les expreſſions ſérieuſes, graves & de là avec la majeſté, &c.

En procédant par nuances de courbures, on rencontrera celles qui admettent ſans gêne & ſans excès les développemens & l'action, & qui, par ces qualités phyſiques, conviennent à la grace. Enſuite on s'approchera de celles qui s'arrondiſſant, & s'accourciſſant, par conſéquent, offrent des aſpects moins développés, des mouvemens moins lians, plus gênés, & enfin, en paſſant ainſi par dégrés du convexe au concave, on arrivera juſqu'au groteſque, qui eſt l'oppoſé du grave & de la majeſté.

On verra même que dans les objets inanimés, tels que les *profils* de l'architecture, ces principes produiſent des applications analogues; enfin, juſque dans les ornemens, dans certains uſtenſiles, tels que les vaſes, par exemple, les formes ovales, ou doucement courbées, ſont celles qui plaiſent davantage, & qui ſont plus ſuſceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'eſt-à-dire, irrégulières dans leurs courbures, ou creuſes, ſont abandonnées au caprice & à la fantaiſie qui s'affranchit des régles, & dédaigne le projet d'atteindre à la beauté. (*Article de M. Watelet.*)

PROFUSION (ſubſt. fem.) Quand les arts ſe ſont élevés à un dégré de perfection qui leur attire une grande eſtime, cette eſtime engage un grand nombre d'hommes à rechercher leurs productions, un grand nombre d'autres à les exercer. Bientôt les ouvrages ſe multiplient avec *profuſion*, créés & jugés par différens principes, entre leſquels il eſt difficile de diſtinguer quels ſont les véritables principes de l'art : bientôt les vraies connoiſſances ſe brouillent ou

s'altèrent par le trop grand nombre de prétendus connoiffeurs : bientôt la fatiété refroidit l'amour de l'art, & ce n'eft plus que par vanité qu'on paroît l'aimer encore. Il fe ruine donc par fes propres richeffes, & la *profufion* avec laquelle il nous accorde fes bienfaits, prépare fa décadence. M. d'Hancarville a développé cette obfervation, & c'eft lui qui va parler.

Ce n'eft pas, dit-il, dans la magnificence des palais fomptueux, dans la fplendeur de ces appartemens, où l'or & la foie brillent de toutes parts, où la peinture n'eft qu'un acceffoire, où les plus beaux tableaux ne font confidérés que comme des meubles de prix qui flattent la vanité de leur poffeffeur; enfin dans la fociété où nous fommes des tableaux nous-mêmes, que nous pouvons avoir le véritable amour de la peinture, ou du moins l'idée de la furprife qu'elle feroit naître, fi moins accoutumés à fes productions, nous confidérions, pour la première fois de notre vie, un beau morceau d'un grand maître, comme Raphaël.... Si la peinture fait aujourd'hui fur nous moins d'impreffion qu'elle ne devroit naturellement en faire, c'eft peut-être parce que la trop grande facilité de jouir, qui ôte tant au plaifir de la jouiffance, nous a rendu prefqu'infenfibles à ceux que nous procureroit un art fi digne d'admiration, fi nous n'en euffions pas abufé. C'eft ainfi que le grand & magnifique fpectacle que la nature bienfaifante met chaque jour fous nos yeux, ces aftres répandus dans la vafte étendue des cieux, leurs mouvemens qui fe fuccédent dans l'ordre alternatif des jours & des nuits, cette terre qui tous les

ans ſe couvre d'une verdure nouvelle, touchent peu les hommes à qui l'inquiétant embarras des affaires, les ſoins pénibles de la fortune, l'inſatiable envie d'acquérir & le trouble de leur ame, ont ôté toute eſpéce de ſentiment pour ce qui eſt ſimple & naturel. « Le tumulte des affaires, dit Pline, détourne ſans » ceſſe notre attention, & l'admiration des chefs-» d'œuvre de l'art a beſoin du ſilence & de la tran-» quillité de l'eſprit ». A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choſes aſſoupit le ſentiment, ôte toute eſpéce de deſir, ſe joint encore chez tous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire.

Nous ne ſavons ſi les collections nombreuſes ſont auſſi propres qu'on le croit communément à ſoutenir le goût de la peinture; mais nous avons ſouvent obſervé dans celles que l'on trouve plus particuliérement en Italie, que la trop grande variété des tableaux, & peut-être la manière de les arranger les uns ſur les autres, détruiſent une bonne partie de l'effet qu'ils devroient faire. C'eſt ainſi que la différence des mains, des ſtyles, & le changement continuel de ſujets ennuient à la fin, & fatiguent totalement l'attention qu'on devroit ménager. Celle-ci partagée ſur une grande quantité d'objets, n'a le temps de ſe repoſer ſur aucun, ce qui fait que rarement le curieux, en s'attachant à un ſeul morceau, peut avoir le loiſir de connoître toutes les beautés qu'il renferme, & qui, en l'amuſant, lui auroient donné de l'amour pour un art dont il auroit tiré du plaiſir & de l'inſtruction. Il arrive de-là que, loin de prendre du goût pour la peinture, il perd celui qu'il auroit deſiré

avoir pour elle, & finit par ne pouvoir comprendre comment on peut s'amuser d'une chose qui lui paroît si ennuyeuse.

C'est ce qui nous porte à penser que ces galleries pourroient bien n'avoir pas pour tout le monde le même agrément & la même utilité qu'elles ont pour les connoisseurs & pour les artistes : car il est certain que ceux-là seuls qui ont des connoissances précises, peuvent faire des distinctions justes. Or nous demandons à quoi peuvent servir ces collections pour ceux qui ne sont pas en état de distinguer le bon du médiocre, & qui souvent, trompés par des noms fameux, penseroient se méprendre en n'admirant pas des choses qui, étant souvent des commencemens d'un artiste, n'en valent pas mieux pour être de lui, & ne sont que des essais de l'art qui lui a donné de la réputation. Mais, pour dire tout-à-fait notre sentiment sur la plupart des collections que nous avons vues, il nous semble qu'un tableau médiocre gagne beaucoup à s'y trouver renfermé, parce qu'étant confondu dans la foule, il est assuré d'être moins vu, & par conséquent moins critiqué ; au lieu qu'un bon ouvrage, à qui il est avantageux d'être considéré, doit nécessairement perdre, en partageant avec beaucoup d'autres l'attention qu'il méritoit toute entière.

Fondé sur ces réflexions, nous conseillerions donc à ceux qui veulent cultiver leur goût naissant pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup qu'à bien voir ; d'être persuadés que la réputation de beaucoup de peintres est fort au-dessus de leur mérite, & d'être certains au moins qu'en fait de composition, s'ils ne veulent consulter que leur propre sentiment,

& n'apprécier les choses que d'après eux, ils jugèront presque toujours mieux, qu'en suivant la plupart des opinions reçues : car bien souvent elles ne sont fondées que sur une aveugle prévention.

Il faut encore attribuer à cette abondance, à cette facilité de voir que donnent les collections, ce grand nombre de prétendus connoisseurs qui, pour avoir rencontré quelquefois le nom de l'auteur d'un tableau, se persuadent que le hasard qui le leur a fait deviner, les met en droit d'apprécier le mérite & la réputation de tous les autres, & qui, non contens de juger sans principes & sans régles les ouvrages des plus fameux peintres, décident du fond de l'art qui les a rendu célèbres, s'imaginant qu'il ne peut y avoir de beau que ce qu'ils estiment, ou de bien fait que ce qu'ils approuvent. Par eux, des hommes très-médiocres ont été préférés à des artistes du premier ordre, dont la réputation est attachée à celle de l'art même. Mais en rabbaissant ceux-ci au niveau de gens dont les talens étoient si fort inférieurs aux leurs, ils ont moins élevé ces derniers, qu'ils n'ont degradé la peinture & détruit le bon goût qui la soutient. C'est ainsi que des amateurs, en préférant le Cortone au Dominiquin, le Bernin au Donatelle, & le Borromini à Bramante, ont infiniment contribué à la ruine des beaux arts; car en cela, ils ont porté les jeunes gens à imiter les uns plutôt que les autres, & à rejetter les modèles qui leur eussent appris à éviter de faire les choses dont ils se glorifient, & que leurs partisans peuvent louer; mais que la postérité, pour peu qu'elle soit éclairée, n'aura garde d'approuver.

(*Discours sur la sculpture & la peinture dans le tome II des Antiquités étrusques, &c.*)

Ces réflexions de M. d'Hancarville sont justes & offrent de tristes résultats. En effet, les arts ne peuvent être florissans qu'ils ne soient encouragés, récompensés; les récompenses, les encouragemens suscitent un grand nombre d'artistes, & par conséquent un grand nombre d'ouvrages de l'art. Tous ces artistes ne seront pas des hommes de génie, tous ces ouvrages ne seront pas des chefs-d'œuvre : mais plusieurs, quoique très-vicieux, auront des parties capables de séduire la multitude. La foule des amateurs s'attachera de préférence à ces parties qui sont bien plus à leur portée que des parties plus sublimes ; la foule des artistes commencera par sacrifier à ce goût, & finira par l'adopter. Voilà la cause de la dégradation de l'art. Les ouvrages se multiplieront plus que jamais, parce qu'ils n'auront pas besoin d'être préparés par la réflexion ; de leur nombre, naîtra la satiété, le dégoût, le mépris; & voilà la cause de la ruine de l'art.

PRONEUR (subst. masc.) Ce mot se prend toujours en mauvaise part : on l'employe pour désigner ces sortes de gens qui se chargent de célébrer les talens médiocres, & de les opposer aux grands talens. Les *prôneurs* ne peuvent être que funestes aux arts : ils abbaissent ceux qui les honorent ; ils élèvent ceux qui les dégradent.

Mais quelquefois le nom de *prôneur* est donné par les partisans du mauvais goût aux bons juges qui s'élèvent contre eux pour defendre un artiste estima-

ble. Si, par exemple, une école s'eſt longtemps écartée du grand & du beau, s'il paroît enfin au milieu d'elle un artiſte dont la manière contrarie ce qu'on a longtemps admiré, ſes rivaux & leurs partiſans feront retentir contre lui la voix de l'envie & de l'ignorance, & ſes juſtes admirateurs ſeront déſignés par le titre inſultant de *prôneurs*. Il en eſt de ce mot comme de tous ceux qu'employent les gens de parti : pour en bien déterminer le ſens, il faut connoître le parti de ceux qui en font uſage. Les partiſans du Dominiquin devoient être qualifiés de *prôneurs* par la cabale napolitaine, ennemie de cet artiſte : aux yeux des juges équitables, ils étoient les juſtes défenſeurs d'un grand artiſte. Eh ! ne ſe ſouvient-on pas encore d'avoir entendu traiter le Comte de Caylus de *prôneur* de l'antique ? C'étoit ainſi qu'on cherchoit à dégrader cet homme qu'un goût ſûr, ou un heureux inſtinct rendit le bienfaiteur & le reſtaurateur de l'école Françoiſe. (L.)

PROPORTIONS (ſubſt. fem. paſ.) Les *proportions* ſont dans une partie des arts, ce que rythme eſt dans les autres. Les *proportions* naiſſent des différentes relations de dimenſions ou de tems des parties d'un tout entr'elles & avec le tout.

Les *proportions* dans la peinture & dans la ſculpture, ſont établies ſur les meſures obſervées & comparées.

Elles ſont relatives à un objet conſidéré ſeul & à ce même objet comparé à d'autres. Elles ſont encore relatives, dans la peinture, à l'éloignement où le peintre ſuppoſe l'objet qu'il imite ; c'eſt la perſpective qui règle cette ſorte de *proportions*.

La figure de l'homme, qui eſt l'objet le plus noble & le plus intéreſſant de la peinture, a été le ſujet des obſervations les plus exactes par rapport à ſes *proportions* : en obſervant, en comparant & en meſurant un grand nombre d'individus, on a démêlé quelles *proportions* des parties de l'homme entr'elles & relativement au tout, conſtituent plus exactement ſa perfection viſible. Pour faire connoître ces *proportions* & pour leur donner une baſe fixe, c'eſt-à-dire, pour les mettre plus à l'abri des variations qu'éprouvent, ſelon les pays & les tems, les meſures dont on ſe ſert, on a choiſi certaines parties du corps lui-même pour meſures.

La tête, ou la face ont été celles que les artiſtes ont préferées.

On meſure donc, dans la peinture & dans la ſculpture, toutes les dimenſions de la figure humaine, par longueurs de têtes ou longueurs de faces.

La meſure appellée *tête* eſt la longueur d'une ligne, tirée perpendiculairement du ſommet de la tête au-deſſous du menton.

La meſure appellée *face*, eſt une ligne perpendiculaire tirée de la ſommité du front ſeulement au-deſſous du menton.

On partage la tête en cinq diviſions, comme je le dirai, & la face en quatre : comme ces diviſions ne ſont pas egales entr'elles, on ſe ſert des plus petites pour meſurer les parties du corps & des membres qui forment de plus petites diviſions.

Par exemple, on meſure quelques parties ſubdiviſées du corps humain, par longueurs de nez ; cette longueur eſt une des diviſions générales de la tête, comme je vais l'expliquer.

La tête entière eſt regardée par les peintres, comme devant être ovale : ils diviſent cet ovale par une ligne qui en partage la longueur en deux parties égales & la largeur par quatre lignes tranſverſales parallèles. La première de ces lignes tranſverſales partage l'ovale entier en deux parties égales : c'eſt ſur cette ligne que ſe placent les yeux, & les deux coins de chaque œil doivent s'y trouver compris. La moitié de l'ovale qui ſe trouve au-deſſus de cette première diviſion, ſe partage en deux parties égales, par une ligne également tranſverſale. La partie la plus haute qui commence au ſommet de la tête, renferme tout ce qui eſt couvert de cheveux : la partie inférieure eſt occupée par le front & terminée, comme je l'ai dit, par cette ligne tranſverſale ſur laquelle ſe doivent trouver les yeux.

La moitié inférieure de la tête, c'eſt-à-dire, celle qui ſe trouve au-deſſous de cette ligne, ſe partage encore en deux parties égales, par une ligne également tranſverſale, & c'eſt la première de ces parties qui établit & fixe la longueur du nez. Enfin ce qui reſte de la tête, toujours en deſcendant, ſe partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne tranſverſale parallèle aux autres & cette ligne indique celle de la bouche.

Voilà donc les dimenſions différentes établies :

1°. La demie-tête :

2°. La ſommité de la tête, juſqu'au front ;

Enſuite celle du front, juſqu'à la naiſſance du nez ;

Enſuite celle du nez ;

Et enfin l'intervalle du bas du nez à la bouche,

Et la partie qui reſte pour le menton.

La diviſion ou meſure du corps entier par faces eſt plus favorable à l'exactitude géométrale que la diviſion par têtes, parce que la face étant une meſure moins grande, ſe prête davantage aux ſubdiviſions dont on a beſoin.

On conçoit qu'il a dû y avoir quelques différences dans la grandeur des figures adoptées par les artiſtes, premièrement, parce que bien que ces dimenſions ayent été établies d'après un certain nombre de corps du plus beau choix, il a dû ſe trouver de légères différences entre leſquelles les artiſtes pouvoient ſe décider à leur gré, ſans riſquer de s'éloigner beaucoup de la perfection qu'ils cherchoient.

Des raiſons même ont du s'offrir à eux pour autoriſer leurs opinions ou ſeconder leur penchant. Car ceux, par exemple, pour leſquels une certaine élégance ſvelte étoit une beauté favorite, ont donné à leurs figures quelque choſe de plus que ceux qui n'accordoient pas à cette perfection un ſi grand prix; par exemple, l'Apollon & la Vénus ont quelque choſe de plus que les dix faces auxquelles on a généralement fixé la grandeur de la figure entière.

Les ſtatues antiques, regardées comme les plus parfaites imitations de la figure humaine qui nous ſoient connues, ſont par cette raiſon, les modèles qu'on doit étudier & ſuivre. Elles ont été meſurées & diviſées, pour connoître toutes les dimenſions, ſoit générales, ſoit partielles. Elles peuvent l'être encore, ſoit pour confirmer, ſoit pour indiquer les meſures conſignées dans pluſieurs Auteurs.

Ce ſeroit un ouvrage infiniment utile que celui

dans lequel un auteur artiſte auroit le courage d'examiner ſcrupuleuſement les meſures générales & particulières de quelques belles ſtatues, de les faire graver comparativement ſur une grande échelle de la manière la plus méthodique & la plus claire; d'examiner enſuite auſſi ſcrupuleuſement les détails diffus & preſqu'inintelligibles d'Albert Durer, enſuite ce qu'a dit Léonard de Vinci, & de réduire enfin à leur juſte valeur, d'après les antiques, tous les ouvrages didactiques de ce genre, ainſi que celui de Paul Lomazzo, dont la prolixité eſt telle que les artiſtes les plus laborieux & les plus intelligens doivent en être rebutés.

Gérard Audran a donné une eſquiſſe de l'ouvrage que je viens de déſigner; mais cet eſſai n'a pas été fait comme il l'avoit projetté lui-même, & la partie critique, dont j'ai parlé y manque. On a eu recours juſqu'à préſent, dans les ouvrages de la nature de celui-ci, à ce que de Piles a dit ſur cet objet dans les remarques dont il a enrichi le poëme de Dufreſnoy; je puiſerai dans la même ſource, n'ayant pas le tems néceſſaire pour ſuppléer à ce qui nous manque, qui demande un traité à part, accompagné d'un très-grand nombre de figures.

Voici donc, d'après de Piles, quelques détails ſur les *proportions* qui en donneront une idée à ceux qui ne les connoiſſent pas & qui ont peu de notions ſur cet objet. Quant aux artiſtes, s'ils ne s'en contentent pas, cette diſpoſition tournera ſans doute au profit de leur inſtruction, parce qu'alors ils prendront eux-mêmes le ſoin de meſurer les antiques dont les copies moulées ſont très juſtes, & de les comparer avec

la

la nature bien choisie. « Les anciens ont pour l'or-
» dinaire donné huit têtes à leurs figures, quoique
» quelques-unes n'en ayent que sept; mais l'on divise
» ordinairement la figure en dix faces, savoir, depuis
» le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds,
» de la manière qui suit :

» La partie qui s'étend depuis le sommet de la
» tête jusqu'au front est la troisième partie de la face.

» La face commence à la naissance des cheveux qui
» sont sur le front & finit au bas du menton.

» La face se divise en trois parties égales :

» La première contient le front;

» La seconde le nez;

» La troisième la bouche & le menton.

» Depuis le menton jusquà la fossette qui se trouve
» entre les clavicules, on compte deux longueurs
» de nez.

» De la fossette qui est entre les clavicules, au bas
» des mammelles, une face.

» Du bas des mammelles au nombril, une face.
» On observe que l'Apollon a la mesure d'un nez de
» plus.

» Du nombril aux parties naturelles, une face.
» L'Apollon a encore dans cette dimension, un nez
» de plus.

» Des parties naturelles au-dessus du genou, deux
» faces. On observe que le milieu du corps de la
» Vénus-Médicis se trouve au-dessus des parties natu-
» relles : & Albert Durer le place ainsi dans les pro-
» portions qu'il prescrit pour les femmes, ce qu'ap-
» prouve de Piles.

» Le genou contient une demi-face;

» Du bas du genou au cou de pied, deux faces.

» Du cou de pied au-dessous de la plante, une demi-face ».

» L'homme étendant les bras est, si on le mesure du » plus long doigt de la main droite à celui de la main » gauche, aussi large qu'il est long.

» D'un côté des mammelles à l'autre, deux faces.

» L'os du bras, dit *Humérus*, est long de deux faces » depuis l'épaule jusqu'au bout du coude.

» De l'extrémité du coude à la première naissance » du petit doigt, l'os appellé *cubitus* avec partie de la » main, contient deux faces.

» De l'emboîture de l'omoplate à la fossette d'entre » les clavicules, une face.

» Il faut observer que la différence qui se trouvera » entre la largeur & la longueur du corps provient de » ce que les emboîtures du coude avec *l'Humérus* & » de *l'Humérus* avec l'omoplate, emportent une demi-» face, lorsque les bras sont étendus.

» Le dessous du pied est la sixième partie de la » figure.

» La main est de la longueur d'une face.

» Le pouce de la longueur d'un nez.

» Le dedans du bras, depuis l'endroit où se prend » le muscle qui fait la mammelle, appellé *pectoral*, » jusqu'au milieu du bras, quatre longueurs de nez.

» Depuis le milieu du bras jusqu'à la naissance de » la main, cinq longueurs de nez.

» Le plus long doigt du pied a la longueur d'un » nez.

» Les deux bouts des mammelles & la fossette d'entre

» les clavicules de la femme, font un triangle équi-
» latéral parfait. »

(*Article de M. Watelet.*)

Dans le dictionnaire de la pratique des arts, on entrera dans de plus grands détails sur les proportions, & l'on donnera les mesures des plus belles figures antiques.

PROPORTION *des figures peintes ou sculptées dans les édifices.* Un artiste, homme de goût, s'est élevé contre la pratique des plus grands statuaires qui ont orné de statues les édifices, des plus célèbres peintres qui les ont décorés de plafonds, & qui ont suivi l'exemple que leur avoit donné le Corrège. L'autorité de tant d'artistes, opposée à celle d'un seul, pourroit, aux yeux de bien des personnes, paroître suffisante pour le combattre. Mais quand un seul homme employe le raisonnement contre un grand nombre il mérite toujours d'être écouté.

M. Cochin compte au nombre des erreurs érigées en principes, & admises faute de réflexion ou du courage nécessaire pour secouer le joug de l'autorité, « la règle qui fait peupler les grands édifices de » Colosses au-dessus des proportions établies par la » nature, & bien mieux encore celle qui prescrit » d'aggrandir les figures à mesure qu'elles se trouvent » dans un plus grand éloignement. » Il commence par examiner cette dernière règle, qu'il regarde comme la plus absurde, & en même temps comme la moins enracinée.

« Elle tire, dit-il, son origine d'une singulière » supposition ; on a prétendu que les figures dont on

» décore les édifices, à quelque hauteur ou à quelque
» diſtance qu'elles fuſſent placées, ne pouvoient pro-
» duire un bon effet, qu'autant qu'elles donneroient
» dans l'œil une image égale à celle d'une figure hu-
» maine qui ſe trouveroit placée à une diſtance mo-
» dérée : comme ſi le plaiſir que nous fait éprouver
» la viſion étoit le réſultat de la comparaiſon de ces
» images peintes dans notre œil, tandis que la plu-
» part des hommes ignorent même qu'elles y ſont
» peintes.

» Mais pourquoi a-t-on imaginé qu'il falloit que
» toutes les figures d'un édifice donnaſſent une image
» égale dans notre œil ? Cette ſuppoſition n'eſt-elle
» pas entièrement contraire aux effets de la nature ?
» Les figures & les objets quelconques, à meſure
» qu'ils s'éloignent de nos yeux, ſoit à cauſe de
» leur élévation, ſoit en raiſon de leur diſtance, y
» donnent une image plus petite. A-t-on prétendu
» nous tromper ſur ces mêmes diſtances & ſur ces
» mêmes degrés d'élévation ? On avouera que cette
» idée feroit très extravagante, puiſque l'expérience
» a appris à tous les hommes à juger des diſtances,
» ſinon préciſément, du moins aſſez pour les tenir en
» garde contre toutes les illuſions qu'on croiroit
» pouvoir leur faire à cet égard.

» On remarque particulièrement les mauvais effets
» de cette prétendue règle d'aggrandir les figures à
» meſure qu'elles ſont plus élevées, dans le bâtiment
» du Luxembourg, au portail du côté du jardin. Sur
» une architecture d'une proportion moyenne, puiſqu'il
» y a un ordre à chaque étage, on a élevé à l'at-
» tique, des figures de ſept à huit pieds de propor-

» tion; & ſur le fronton qui couronne ce même atti-
» que, on a doublé cette meſure; c'eſt-à-dire qu'elles
» ſont quadruples de volume : d'où il réſulte que
» les yeux les moins exercés en ſont vraiment cho-
» qués. Ils le ſont également à l'aſpect du portail
» de Saint-Gervais, où la groſſeur ridicule des figures
» dépare l'enſemble de l'architecture, en la faiſant
» paroître trop petite.

» Il eſt encore à remarquer que l'architecture
» devient plus légère à meſure qu'elle s'élève; que
» le diametre des colonnes diminue & que les orne-
» mens en ſont plus délicats. Donc vouloir que les
» figures groſſiſſent en raiſon de leur éloignement,
» c'eſt vouloir diminuer proportionnellement l'archi-
» tecture, & travailler à la rendre meſquine.

» Lorſque dans un grand fronton porté par des co-
» lonnes de dix à douze pieds, telles que ſeroient
» celles d'un troiſième ordre, on voit des figures
» de neuf à dix pieds, il faudroit avouer de deux
» choſes l'une, ou que l'architecture eſt trop petite,
» ou que les figures ſont trop groſſes.

» De la prétendue règle dont nous avons démontré
» la fauſſeté, continue M. Cochin, s'eſt enſuivi celle
» de tenir les figures démeſurément fortes, lorſqu'elles
» ſont dans un grand lieu, & où l'on a beaucoup
» de reculée. On ſemble ne penſer qu'à l'effet du
» point de vue le plus éloigné qui, à la vérité, les
» rend plus ſupportables, & l'on néglige de remar-
» quer le mauvais effet qu'elles font des divers points
» où l'on peut ſe trouver en s'en approchant ».

L'exemple le plus fameux ſur lequel on s'appuie
pour juſtifier cette opinion, dit M. Cochin, eſt celui

de l'Eglise de Saint-Pierre de Rome : mais il trouve que, même dans cette église colloſſale, la pratique qu'il combat eſt défectueuſe, puiſqu'elle empêche cette baſilique de paroître à beaucoup près auſſi grande qu'elle l'eſt en effet. Il n'ignore pas que ce qu'il regarde comme un défaut eſt regardé par les Italiens comme un des plus grands mérites de ce temple, qui, malgré ſon énorme proportion, n'offre guère que l'apparence d'un édifice ordinaire, & n'excite l'étonnement qu'à meſure qu'on en parcourt la vaſte étendue : mais il ne veut pas reconnoître comme un mérite de rappetiſſer une grande choſe. Il attribue cet effet à ce qu'on a obſervé dans cette baſilique les mêmes *proportions*, les mêmes décorations, que dans une égliſe ordinaire, en ne faiſant qu'augmenter les dimenſions de l'échelle. Les figures d'en-bas ont environ treize pieds, celles des niches dix-huit, & celles qui ſont au-deſſus des archivoltes & des arcades à-peu-près vingt-cinq ; enſorte que ſi l'on fixe ſes regards ſur une archivolte & que l'on conſidère les figures couchées qui l'entourent preſqu'entièrement, comme des figures de ſix pieds entourent une arcade ordinaire, on eſt porté à ne guère ſuppoſer à cette arcade plus d'étendue qu'à toutes celles qu'on a vues ailleurs. Il en eſt de même des bénitiers compoſés de grouppes d'enfans d'environ ſept pieds de proportion, qui ne paroiſſent en avoir que deux ou trois, à moins qu'on ne prenne quelqu'objet de comparaiſon pour en meſurer la véritable grandeur. Les baluſtrades qui ſont ordinairement à hauteur d'appui, ont dans ce temple ſix à ſept pieds de hauteur, & ne paroiſſent avoir que l'élévation de celles des autres

églifes. On peut en dire autant des autres objets de décoration, tels que la chaire, dans laquelle, comme on peut bien le penfer, on ne prêche pas, de même qu'on ne prend pas de l'eau bénite dans les bénitiers auxquels on eft bien loin d'atteindre.

M. Cochin paffe enfuite aux plafonds. » Les fameux » plafonds du Corrège, à Parme, où les figures font » colloffales, ont fervi de règle à prefque tous ceux » qu'on a faits depuis. On n'a cependant pas ofé prendre » pour modèle celui de l'églife de Saint-Jean, où » cinq ou fix géans rempliffent la voûte; on s'eft » mefuré fur la grandeur des figures du plafond de » l'affomption dans la cathédrale. On n'a point confi» déré que ce grand maître, fi étonnant par la cha» leur de fon imagination, la grandeur & le large » de fa manière, la beauté & la fraîcheur de fon » coloris, pouvoit cependant fe tromper à d'autres » égards; qu'avant lui on avoit fait peu de coupoles, » & qu'ainfi il n'a pu juger, par des exemples, des » avantages qui réfulteroient d'une plus petite pro» portion; qu'enfin il a pu être entraîné à forcer » la grandeur de fes figures, par la difficulté de » compofer avec des figures plus petites. Il ne faut » point fe le cacher; la difficulté de trouver des » reffources dans fon génie pour imaginer des plans » variés & des grouppes ingénieux fous des afpects » fi ingrats & fi difficiles à traiter, & celle de les » multiplier affez pour enrichir de fi grands efpaces, » entrent pour beaucoup dans l'ufage établi à cet » égard. On cherche à fe fauver, en mettant peu » de figures & bien groffes.

» On ne confidère point que c'eft un moyen

» certain de faire paroître un plafond ou une coupole
» plus petits & moins élevés qu'ils ne sont en effet,
» & d'approcher les figures du spectateur, autant que
» la peinture peut le faire, au lieu de les en éloigner.
» Cependant le premier but qu'on se propose en trai-
» tant un plafond, est de le faire paroître plus grand
» & plus éloigné qu'il ne l'est.

» Si l'on examine avec quelqu'attention la cause
» du plaisir qu'on éprouve à l'aspect de ces plafonds;
» on verra que ce qui y plaît le plus ce sont les
» grouppes de figures qui sont en quelque manière
» au second plan, parce qu'elles approchent de la
» *proportion* qu'auroit la figure humaine placée à
» cette hauteur.

» Il faudroit d'autant plus de courage pour hasarder
» une nouveauté aussi hardie que celle de ne faire les
» plus grandes figures d'un plafond que de grandeur
» naturelle, que nous n'avons aucune autorité à citer,
» aucun exemple à présenter du bon effet qui en
» résulteroit. On n'a point dissimulé que cela rendroit
» encore plus difficile la composition de ces grands
» morceaux, qui l'est déja si considérablement par
» elle-même, à cause de l'extrême raccourci des figures
» qui approchent du centre.

» De tout ce qui a été dit ci-dessus, nous conclu-
» rons que la raison & le goût ne permettent pas que,
» dans les édifices ordinaires & faits pour l'usage
» des hommes, les figures, soit en peinture, soit en
» sculpture, s'éloignent trop de la grandeur naturelle.
» Nous conviendrons cependant que la satisfaction
» de l'œil, & surtout l'habitude, peuvent exiger que
» les figures soient plus fortes dans les lieux où l'on

» a beaucoup de reculée pour les voir. Mais il ne » s'ensuit pas que cette augmentation puisse être » portée aux excès dont on a parlé ci-devant.

» Il est encore à observer que la sculpture, à moins » qu'elle ne soit placée dans l'intérieur d'un apparte- » ment, demande à être de la *proportion* de six pieds; » elle représente presque toujours la nature nue en » tout ou en partie : or, la nature elle-même, dépouillée » de vêtemens, paroît plus petite qu'elle ne l'est en » effet. D'ailleurs la *proportion* de six pieds n'est » pas hors de la nature, & le sculpteur est toujours » supposé devoir représenter la nature la plus belle.

» Nous convenons que, dans un bâtiment très- » vaste, il peut être avantageux, & même, si l'on » veut, nécessaire d'augmenter la proportion des » figures : mais on ne doit pas en conclure qu'on » puisse étendre cette licence jusqu'à la disproportion » qu'il y a entre une statue de six pieds, & une de » dix-huit, ou même de vingt-cinq, c'est-à-dire, » neuf ou seize fois plus volumineuse. Essayons de » trouver une *proportion* raisonnable qui concilie à » la fois quelque rapport avec la nature humaine » & la loi qu'on croit imposée par le goût d'observer » quelque relation avec le collossal de l'édifice. Mais » ne perdons point de vue que tout bâtiment est fait » pour être présenté à des hommes accoutumés à juger » de la grandeur de leurs semblables à toutes sortes » de distances ; de sorte que si l'on employe des » figures collossales, ils les jugeront toujours telles » à quelque distance, à quelque hauteur qu'elles » puissent être. Si nous prenons des dimensions plus » grandes, ce n'est donc pas dans la vue de les

» tromper, mais afin que les beautés dont la ſculpture
» eſt ſuſceptible ne ſoient pas perdues par le trop
» grand éloignement.

» On conviendra que, dans une nef d'environ
» quarante-deux pieds, telle que celle de l'égliſe
» Saint Sulpice, des figures de ſix pieds ſeroient ſuffi-
» ſantes. Il eſt vrai que M. Bouchardon leur a donné
» quelque choſe de plus : mais il eſt vrai auſſi qu'elles
» paroiſſent un peu fortes, lorſqu'on ne prend pour
» reculée que la largeur de la nef ; à plus forte
» raiſon, si on les regardoit du milieu du chœur où
» elles ſont placées. La nef de Saint-Pierre de Rome
» eſt le double de celle-ci. Quelle ſera donc la *pro-*
» *portion* des figures qui y conviendroit ?

» Si l'on cherche une règle pour la fixer, dans le
» problême d'optique dont juſqu'ici on a fait uſage,
» on trouvera des *proportions* monſtrueuſes, ſur-tout
» pour celles qui ſeront placées à diverſes hauteurs,
» ainſi qu'on l'a fait voir. Si on la cherche dans la
» perſpective, on trouvera qu'il faut doubler la gran-
» deur de la figure dans une diſtance double, pour
» avoir la même apparence. Mais comme il faut ob-
» ſerver en même temps que nous combinons natu-
» rellement la grandeur de l'image de la figure avec
» la diſtance où nous la voyons, & que par conſé-
» quent ſi la figure eſt grande, nous la jugerons
» telle ; que d'ailleurs s'il eſt vrai qu'on pourra voir
» cette figure de la plus grande diſtance que donne
» la nef, on pourra la voir auſſi de pluſieurs points
» beaucoup plus prochains ; qu'en même temps donc
» que celui qui ſeroit placé au point le plus éloigné,
» n'y trouveroit peut-être rien d'exceſſif, celui qui

» s'en trouveroit plus proche seroit choqué d'une » aussi grande disproportion avec la nature humaine; » il s'ensuit qu'il faut prendre un milieu entre la » grandeur de six pieds & celle de douze ; c'est-à- » dire, que les figures seroient d'une grandeur con- » venable, si elles avoient neuf pieds; que celui qui » les verroit de près excuseroit leur grandeur à cause » du lieu vaste où elles sont placées, & que celui » qui les verroit du point le plus éloigné sentiroit que » si elles lui paroissent susceptibles de pouvoir être » plus grandes, c'est parce qu'il en seroit fort éloigné. » Cette diminution l'aideroit à juger de la grandeur » de l'espace, & il concevroit sur le champ que » l'église est d'une grandeur extraordinaire. L'effet » qui en résulteroit, seroit l'étonnement que produit » toujours la majesté de l'édifice; étonnement qu'ont » droit d'exciter les grandes choses, & que l'on » n'éprouve dans Saint-Pierre de Rome, qu'après des » réflexions qui suivent l'examen des détails.

» Mais quelle que soit la grandeur que l'on voudra » fixer aux figures, c'est-à-dire, ou la proportion » que nous proposons, ou même une plus grande » encore, il sera toujours ridicule de l'augmenter » à mesure qu'elles s'éléveront. Ces figures sont, en » quelque manière, les habitans fictifs de cet édifice, » & ne doivent point grandir, à quelqu'étage qu'on » les place. Il en est de même des figures que les » peintres exécutent dans les plafonds; elles doivent » être assujetties à la grandeur donnée des figures » d'en-bas ».

Nous aurions craint d'affoiblir les raisonnemens de M. Cochin, en les abrégeant. D'autres, peut-être,

défendront contre lui, dans l'occasion, la pratique des grands artistes qu'il combat; nous nous permettrons seulement quelques légères réflexions.

Comme on a soumis l'architecture à des proportions rigoureuses, il seroit à desirer, sans doute, qu'on pût y soumettre de même les figures sculptées ou peintes dont elle peut être accompagnée. Etablir que ces figures, à quelque distance qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale à celle qu'y traceroit une figure humaine vue d'une distance modérée, c'est considérer seulement ces figures relativement au spectateur, & non relativement à l'architecture qu'elles décorent. Il seroit peut-être d'ailleurs plus juste d'établir que la figure la plus voisine de l'œil dans un édifice étant une fois donnée, les autres, à quelqu'élévation qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale. Mais il restera toujours à déterminer la proportion de la première figure relativement aux dimensions de l'édifice.

Tant qu'on n'aura pas déterminé les proportions dont il s'agit ici, comme on a réglé celles des ordres d'architecture qui restent toujours invariables dans toutes les dimensions qu'ils peuvent recevoir, les sculpteurs ou architectes n'auront pour regle que le goût dans la grandeur qu'ils donneront aux figures dont l'architecture peut être accompagnée, & le goût laisse toujours quelque chose d'arbitraire.

Si les figures paroissent trop fortes au fronton du Luxembourg, & au portail de Saint-Gervais, ce n'est pas relativement au spectateur, mais relativement à l'architecture qu'elles accompagnent. C'est de même, relativement à l'architecture, que des

figures de dix pieds de haut paroîtroient trop grandes à côté de colonnes hautes de douze pieds. Ce n'eſt donc pas relativement à la proportion de la figure humaine, mais relativement à la proportion de l'édifice que les ſtatues décorent, qu'elles ſont trop petites ou trop grandes.

Il n'eſt pas donné à la peinture d'hiſtoire, encore moins à la ſculpture, de faire illuſion, & d'être priſes pour la nature elle-même. Il ne faut donc pas regarder les figures ſculptées qui accompagnent un édifice, comme de véritables figures humaines, mais comme des objets de décoration qui deviennent des membres de cet édifice, & qui doivent être proportionnés au corps entier. C'eſt ce qu'ont penſé les illuſtres artiſtes qui ont décoré la Baſilique de Saint-Pierre de Rome. Les figures doivent être colloſſales dans un édifice colloſſal.

Un bénitier eſt en même temps, dans une égliſe, un uſtenſile & un objet de décoration qui fait partie de l'égliſe elle-même. Comme objet de décoration, un bénitier ordinaire, qui ne ſe ſeroit élevé qu'à la hauteur de la main d'un homme de taille commune, produiroit un effet meſquin dans l'égliſe de Saint-Pierre, & c'étoit de la décoration que les artiſtes devoient s'occuper, ſauf à ſuppléer par quelqu'autre moyen à l'uſtenſile. Ils ont donc donné au bénitier une proportion relative à la dimenſion colloſſale du temple; ils ont ſuivi le même principe dans tous les autres objets de décoration, & ils ont été généralement applaudis.

On voudroit du moins que, dans un édifice colloſſal, à raiſon que les figures ſont placées à une plus

grande élévation, on en diminuât la dimenſion au lieu de l'augmenter : il réſulteroit de ce principe que, dans un édifice colloſſal, les figures les plus baſſes étant colloſſales elle-mêmes, les plus élevées ne ſeroient que des figurines.

Mais une figure même dont la dimenſion ne ſeroit que médiocrement exagérée, & qui ſeroit placée à une très-grande élévation, ne paroîtroit aux yeux des ſpectateurs qu'une petite figure, ou plutôt un ornement meſquin dont il ne pourroit déterminer la forme. Sans doute les détails d'une figure éloignée du ſpectateur, en la ſuppoſant même colloſſale, ne doivent pas être apperçus comme ceux d'une figure qui eſt pour ainſi dire ſous les yeux; mais ſi l'on ne peut pas diſtinguer au moins les grandes formes, celles qui déterminent l'eſſence de l'objet, ſi l'on peut à peine ſe décider ſur ce que cet objet repréſente, autant vaut ſupprimer cette inutile décoration.

La dégradation perſpective des figures dans un tableau, eſt une loi rigoureuſe & dont il n'eſt pas permis de s'écarter. L'objet de l'art de peindre eſt d'offrir les apparences de la nature viſible : il n'en eſt pas de même de l'architecture : ſi elle eſt un art d'imitation, c'eſt ſous un rapport très-différent de celui de la peinture, & abſolument étranger à la queſtion qui nous occupe. Relativement à cette queſtion, nous pouvons dire que l'architecture eſt un art qui ſe montre comme art, & non comme imitation des apparences naturelles; il ne ſe cache pas, il ne cherche à faire aucune ſorte d'illuſion : ce qu'il produit ne doit pas ſembler autre choſe que ce qu'il produit; ſes portes ſont des portes; ſes colonnes, des colonnes;

ſes ſtatues, des ſtatues, & rien autre choſe. Sa fin eſt de ſatisfaire à cet égard le ſens de la vue par de bonnes *proportions*; & il ne les ſatisferoit pas, en lui offrant des ſtatues qui, par leur foible *proportion*, ne ſeroient que difficilement reconnues pour ce qu'elles ſont, ou qui ne s'accorderoient pas avec les autres parties de l'édifice.

On nous dit que *l'expérience a appris à tous les hommes à juger des diſtances*, que *nous ſommes accoutumés à juger de la grandeur de nos ſemblables, quelqu'éloignés qu'ils ſoient de nous.* Ces principes ne font rien à notre ſujet, puiſqu'il eſt reconnu que les architectes, & les artiſtes qui les ſecondent, ne ſe propoſent pas de faire illuſion. Nous conviendrons que ſi notre vue nous trompe ſans ceſſe, notre raiſonnement, même involontaire, diſſipe à l'inſtant l'erreur qu'elle nous cauſe. Il nous arrive ſouvent de prendre pour un chat ou pour un oiſeau un couvreur qui eſt ſur un toît; de prendre pour un petit animal un homme qui eſt loin de nous dans la campagne: mais dès l'inſtant même que nous reconnoiſſons l'objet, le raiſonnement détruit notre première erreur, & nous voyons l'homme, quoique fort diſtant de notre vue, dans la *proportion* humaine. Il n'en ſeroit pas de même d'une ſtatue; le raiſonnement qui nous dit qu'un homme eſt haut de cinq à ſix pieds, ne nous dit rien ſur la hauteur d'une ſtatue, parce que cette hauteur peut varier au gré de l'artiſte. Si donc par une erreur de la vue, ou plutôt par les loix de la viſion, elle nous paroît petite, ce premier jugement ne ſera pas redreſſé par la raiſon, & nous continuerons d'être choqués de ſa petiteſſe.

Si les dimenſions d'une figure qui accompagne quelque partie d'un édifice doivent être proportionnées à celles de l'architecture, il faut admettre qu'une très-grande archivolte doit ſupporter de très-grandes figures, ſans quoi il n'y auroit plus d'accord entre les deux arts qui ſe ſont aſſociés. Une figure qui ſurmonte une très-grande archivolte doit être à cette archivolte ce que feroit une figure d'une moindre *proportion* à une archivolte plus petite elle-même. L'œil accoutumé à cet accord ſeroit bleſſé s'il ne le trouvoit plus, & la figure que, vue ſéparément, il jugeroit d'une très-bonne dimenſion, lui ſembleroit alors d'une petiteſſe meſquine. De même, une grande niche ſeroit mal remplie par une figure qui ne lui ſeroit pas proportionnée. On propoſe d'y mettre un groupe au lieu d'une ſeule figure; mais ce remède ſeroit impuiſſant, parce que la hauteur de ce grouppe s'accorderoit mal avec celle de la niche. D'ailleurs comme l'œil aime à embraſſer un tout-enſemble, ſi les figures de ce grouppe ſembloient petites relativement au tout-enſemble de l'édifice, elles produiroient le mauvais effet de ces figurines dont ſont ridiculement ornés nos édifices gothiques.

Paſſons à la diminution propoſée des figures à meſure que, placées à une plus grande hauteur, elles ſont plus diſtantes de l'œil. Si dans un édifice très-élevé, on diminuoit la *proportion* des figures à meſure qu'elles s'éloignent de l'œil, on finiroit par ſurmonter l'édifice de figurines qui contraſteroient déſagréablement avec la maſſe colloſſale qui leur ſerviroit de ſoutien. Les anciens, dans les colonnes ſculptées en bas-relief, ont augmenté la *proportion* des figures à meſure qu'elles

qu'elles s'éloignoient de l'œil. On leur a reproché ce vice de perſpective; mais on leur auroit reproché un vice de bon ſens, s'ils avoient, au haut de leurs colonnes, ſculpté des figures dont le ſpectateur n'auroit pu jouir ; on auroit demandé pourquoi ils ſe feroient donné tant de peine pour faire un travail inutile.

Les plafonds ne ſuivent pas tout-à-fait les mêmes loix que les ſtatues; ils ſont ſoumis, comme les tableaux, aux loix de la perſpective : mais c'eſt au jugement de l'artiſte à déterminer la dimenſion des premières figures, celles qui occupent le premier plan. On pourroit dire qu'ainſi que les ſtatues, elles doivent s'accorder avec le colloſſal de l'édifice : mais un autre motif exige encore qu'elles ſoient d'une grande dimenſion.

Les plafonds, & ſurtout les coupoles, repréſentent des ſcènes céleſtes, & ſont ſuſceptibles d'une élévation fictive très-conſidérable. Si, parconſéquent, les premières figures ſembloient au ſpectateur n'avoir que la *proportion* humaine, les autres éprouvant une diminution graduelle & perſpective, en raiſon de leur éloignement, les plus enfoncées deviendroient d'une petiteſſe extrême, & cette partie des plafonds qui, ſuivant l'obſervation de M. Cochin, fait ordinairement le plus de plaiſir au ſpectateur, ne ſeroit plus compoſée que de petits objets incapables de lui plaire.

Dans un plafond, les grouppes du premier plan peuvent être regardés comme des *repouſſoirs* : c'eſt la partie la plus enfoncée qui eſt le centre de la machine; c'eſt elle qui brille de la plus grande lumière; c'eſt elle qui attire les regards; c'eſt vers elle qu'on

doit être appellé, comme on l'eſt ordinairement vers le milieu d'un tableau qui eſt le principal foyer de la compoſition. Réduire le centre d'une coupole à n'être occupé que par des figures indéciſes, & même en quelque ſorte imperceptibles, ce feroit faire la même faute d'ordonnance que ſi, dans un tableau, on rejettoit ſur les coins le ſujet principal, & qu'au milieu de la toile, il n'y eût qu'un lointain perdu dans la vapeur. Le moyen d'éviter cet inconvénient dans les plafonds, c'eſt de donner, aux figures voiſines de la partie la plus éloignée de l'œil, une aſſez grande *proportion* pour qu'elle porte ſur la rétine une image ſuffiſante, & par conſéquent les figures du premier plan, auront une *proportion* colloſſale. Ce raiſonnement autoriſe aſſez les peintres qui ont ſuivi la pratique du Corrège.

M. Cochin avoue qu'il n'exiſte aucun exemple par lequel on puiſſe démontrer le bon effet que produiroient les premières figures d'un plafond réduites à la dimenſion ordinaire de l'homme : c'eſt avouer que tous les artiſtes qui, depuis la renaiſſance des arts, ont été chargés de peindre des plafonds, & qui ont dû, plus que tous les autres, méditer ſur les loix de ces machines pittoreſques, ont ſenti ou cru ſentir qu'elles exigeoient, ſur les premiers plans, des dimenſions ſupérieures à celles de la nature. Il faut obſerver qu'en général ces artiſtes ont été les plus célèbres de leur tems & de leur pays, & qu'ils ont même été ſouvent appellés de loin, ſur leur réputation, par des Princes étrangers, pour faire de grands ouvrages.

Je crois d'ailleurs qu'il exiſte quelques plafonds dont les figures ont été trouvées trop petites ; ma

mémoire ne me permet pas de l'affirmer : mais il eſt certain qu'on a fait ce reproche à des tableaux quand ils ont été placés à une trop grande élévation.

On ne peut ſavoir ſi les Grecs, dans les peintures dont ils couvroient les murailles, ont fait des figures colloſſales; mais on ſçait que leurs plus célèbres ſculpteurs ſe ſont illuſtrés par des colloſſes placés dans des temples qui n'avoient pas une très-vaſte étendue. Ce peuple aimoit le grand, dans les idées, dans les formes, dans les dimenſions. Les héros d'Homère avoient une force ſur-humaine & on ne peut guère s'empêcher, en liſant ce poëte, de leur donner une taille au-deſſus de l'humanité : l'imagination de Bouchardon les lui repréſentoit comme des colloſſes. Les Dieux, ſupérieurs en force aux héros, devoient être auſſi d'une plus grande *proportion.* La ſtatue colloſſale d'une divinité en impoſoit bien plus aux ſpectateurs, & s'accordoit mieux avec leurs idées, que n'auroit fait une ſtatue de taille humaine. N'en peut-il pas être de même des objets de notre vénération repréſentés dans nos temples? Sans doute, ſi quelques-uns de nos critiques modernes pouvoient voir les chefs-d'œuvre de Phidias, ils ne lui pardonneroient pas d'avoir fait un colloſſe de ſon Jupiter Olympien, & voudroient qu'il ſe fût réduit à faire un Jupiter de ſix pieds : mais ce n'étoit pas ainſi que la grande imagination du ſtatuaire s'étoit repréſenté le dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ſes ſourcils.

Ajoutons que vouloir réduire à la *proportion* de ſix pieds, *toutes les ſtatues qui ne ſont point dans l'intérieur des appartemens*, c'eſt condamner à une *proportion* meſquine celles qui doivent faire l'ornement

des grandes places ; c'eſt rendre inutiles toutes celles qui devroient être établies à une très-haute élévation. Diſons encore que ſi l'on veut réduire à une foible *proportion* toutes les ſtatues très-éloignées de la vue, il ne ſera plus néceſſaire d'en charger des ſculpteurs habiles : le premier valet qui ſe ſera exercé l'hiver à modeler des figures de neige, aura tout le talent requis pour fabriquer une ſtatue qui ne pourra être jugée.

» En même tems, dit M. Cochin, que celui qui » ſeroit placé au point le plus éloigné de la nef d'une » égliſe, ne trouveroit peut-être rien d'exceſſif dans » une ſtatue, celui qui s'en trouveroit plus proche, » ſeroit choqué d'une auſſi grande diſproportion avec » la nature humaine ». La réponſe à cette objection, c'eſt que ſi la ſtatue n'a rien d'exceſſif pour celui qui en ſera près, elle paroîtra petite à celui qui en ſera loin ; & que dans un lieu vaſte, le nombre des ſpectateurs éloignés de la ſtatue ſera le plus conſidérable. Nous nous en tiendrons à notre principe ; c'eſt qu'une ſtatue doit être conſidérée comme un ornement, comme une partie de la place ou de l'édifice où elle ſe trouve, & exciter un ſentiment de plaiſir dans l'ame de ceux qui ne font encore qu'y entrer : car la place ou l'édifice qui fait un tout avec la ſtatue doit plaire dès le premier aſpect, & avant qu'on en puiſſe examiner les détails. Le ſentiment du plaiſir naît de la juſteſſe des *proportions* : pour qu'un édifice, qu'on doit regarder comme un corps, plaiſe à la première vue, il faut que ſes membres lui ſoient proportionnés, & les ſtatues qui le décorent font partie de ſes membres.

Les figures, dit-on, font les habitans fictifs des lieux où elles font placées : elles doivent donc être colloffales dans des habitations colloffales, & celles qui, dans ces habitations, font placées à une grande élévation doivent augmenter de *proportion* à mefure qu'elles s'élèvent, pour paroître encore colloffalles, quoiqu'apperçues d'une grande diftance.

On nous accorde que, dans un édifice colloffal, les figures peuvent avoir jufqu'à neuf pieds de *proportion.* Dès qu'on veut bien condefcendre à nous accorder ainfi quelque chofe d'arbitraire, on nous rend la liberté de laiffer juges de cet arbitraire & le Corrège, & tous les habiles peintres qui ont fuivi les principes qu'il leur avoit indiqués, & tous les célèbres ftatuaires qui ont confacré leurs talens à la décoration des grands édifices : car comment oferions-nous oppofer notre fentiment arbitraire, au fentiment, à la réflexion, à l'expérience de tant de maîtres?

Il s'agit ici d'une queftion de goût. Bien des perfonnes fe fentiront portées à en laiffer plutôt la décifion à l'autorité d'artiftes en grand nombre, & célèbres par des ouvrages dans le genre dont on difpute, qu'à un artifte plein de goût, il eft vrai, & juftement célèbre lui-même; mais par de petits ouvrages. Elles pourront foupçonner que l'habitude de compofer des figures de deux ou trois pouces de *proportion* tout au plus, a fait que fes yeux ont été bleffés à l'afpect des *proportions* colloffales. (L)

PRONONCER (verbe actif.) Les moyens par lefquels les arts imitent & expriment les apparences de la nature forment le langage des arts. Puifque les

arts ont un langage, ils *prononcent* donc ce qu'ils veulent dire. Les arts parlent aux yeux, ils parlent à l'eſprit, ils parlent au ſentiment : ils ont donc un langage, ils peuvent donc *prononcer*. Toutes ces expreſſions qui appartiennent proprement à la parole, mais qui ont été métaphoriquement tranſportées aux arts, ont une juſteſſe analogique.

L'artiſte ignorant ou trop timide, ne fait en quelque ſorte que balbutier le langage de l'art; il ne *prononce* pas. L'artiſte ſavant a la juſte hardieſſe que lui inſpire la ſcience; il *prononce* bien. Quelquefois l'artiſte eſt préſomptueux, ſans être habile; il *prononce* hardiment, fortement, mais pour dire des ſottiſes, & il ne manque pas de trouver des gens qu'il rend dupes de ſon aſſurance, ce qui eſt, dans tous les genres, l'avantage du parleur effronté.

On *prononce* le trait, on *prononce* les formes, quand on rend le trait avec netteté, les formes avec juſteſſe & d'une manière aſſurée. On peut dire auſſi que l'expreſſion, que l'effet ſont bien *prononcés*, quand l'expreſſion eſt rendue ſans équivoque, quand l'effet eſt fermement accuſé. L'indéciſion dans le caractère eſt un défaut, il doit être bien *prononcé*.

Une touche *prononcée* donne aux imitations de l'art le piquant, la vie, le caractère qu'elles doivent avoir : une touche molle, indéciſe eſt un témoignage de l'indéciſion qui étoit dans l'eſprit de l'artiſte.

L'orateur qui parle dans une nombreuſe aſſemblée *prononce* avec une exagération que rend néceſſaire le beſoin de ſe faire entendre : dans une aſſemblée moins nombreuſe il ſuffit de *prononcer* haut; dans un cercle étroit, on ſe contente de *prononcer* nettement.

Il en eſt de même des ouvrages de l'art. Un plafond, un tableau qui ſera placé loin des yeux du ſpectateur, doit être *prononcé* avec exagération dans les formes, dans l'expreſſion, dans l'effet. Un tableau qui doit être vu d'une diſtance moyenne, ſera fièrement, fortement *prononcé*. Un tableau de cabinet ſera *prononcé* purement & avec préciſion.

On ne pardonne pas à un homme dans la ſociété de *prononcer* trop haut, trop fortement : mais dans l'art, on ne hait pas un ouvrage de cabinet qui eſt *prononcé* plus fort qu'il ne faut : cette ſorte de défaut annonce que l'auteur eſt capable de réuſſir dans un genre plus grand que celui qu'il a traité, & on l'en eſtime davantage. Le ſens de l'ouïe eſt bleſſé par des ſons trop hauts ; celui de la vue peut ſupporter ſans peine quelqu'exagération dans le contour, dans l'effet & dans la touche.

L'oreille s'approche pour entendre des diſcours foiblement & mollement *prononcés* : une *prononciation* foible & molle, dans les ouvrages de l'art, ne dit rien aux yeux; avant de les fixer, il faut ſavoir les appeller, & pour les appeller, il faut leur parler un peu haut. (L)

PROPRE (adj) On peut peindre *proprement* & peindre froidement.

La *propreté* ſuppoſe dans la pratique de la peinture, un ſoin & même une recherche qui s'étend ſur le choix des couleurs, ſur leur préparation, & ce ſoin eſt louable.

Mais ſi la *propreté* tient plus de place qu'elle n'en doit tenir, dans l'idée que le peintre a de ſon art,

si le soin qu'exige cette propreté embarrasse la marche de l'imagination, si elle refroidit l'inspiration du génie, l'Artiste trop occupé de peindre proprement, ressemble à l'homme qui, empêtré (si l'on peut s'exprimer ainsi) dans sa parure, n'ose presque marcher, pour ne pas en déranger l'économie.

S'il faut donc recommander la propreté qui regarde le choix des couleurs, les soins de leur préparation & celui des ustensiles qui servent à les employer; si l'on peut même recommander aux peintres une *propreté* générale qu'ils sont accusés de trop négliger; il faut les prévenir des inconvéniens d'une propreté trop recherchée dans leur travail, qui, devenue habituelle, ne peut manquer de refroidir leurs ouvrages.

Dans les vertus même les plus essentielles, il en est dont l'excès a des inconvéniens sensibles; il faut y mettre une mesure & cette mesure juste est, en quelque façon, la vertu des vertus. (*Article de M. Watelet*)

PUR (adj.) PURETÉ (subst. fem.) La *pureté* se rapporte au dessin : c'est une qualité supérieure à la correction. L'absence de fautes constitue celle-ci; mais la *pureté* suppose l'élégance & la beauté. L'antique est *pur;* on n'oseroit accorder le même éloge à bien des maîtres, qu'on ne peut accuser d'incorrection.

PYRAMIDE (subst. fem.) Ce mot est dérivé du Grec πῦρ, qui signifie le feu. Tout le monde connoît à peu-près la forme des *pyramides* d'Egypte; leur bâse large & leur sommet aigu représentent assez bien la figure qu'affecte la flamme en s'élevant, & c'est à cette figure qu'elles doivent leur nom.

Les règles classiques de la peinture assujettissent à cette même figure la composition des tableaux d'histoire, soit dans son ensemble, soit dans chaque groupe en particulier. On veut qu'elle ait beaucoup plus de bâse que de pointe ; on prononce que la forme droite ou circulaire feroit un effet monstrueux dans un tableau. S'il faut admettre cette règle comme une loi inviolable, il faut aussi condamner, comme des tableaux monstrueux, de très-beaux ouvrages de Raphaël, un grand nombre de ceux du Poussin, & surtout ses fameux tableaux des sacremens.

La célèbre peinture antique de la nôce Aldobrandine, celles qui ont été découvertes dans les fouilles d'Herculanum, les écrits de Pausanias & de Pline, ne prouvent pas que les Grecs aient connu le principe de la *pyramide* pittoresque. Aussi les grands partisans de toutes nos petites conventions n'hésitent-ils pas à prononcer que les peintres des beaux siècles de la Grece, malgré toutes les beautés qu'ils devoient réunir & qui n'étoient pas apparamment moins sublimes dans leurs ouvrages que dans ceux des statuaires, étoient fort inférieurs à nos peintres modernes. Par ce même principe, Antoine Coypel, le grand *pyramideur*, doit avoir la supériorité sur le Poussin & même sur Raphaël.

On a bien voulu dispenser de la figure *pyramidale* les compositions des peintres de bambochades & de sujets pris dans la vie commune. Il semble que, pour les dédommager de l'infériorité de leur genre, on ait consenti à leur permettre de n'imiter que la nature.

Il a bien fallu accorder la même dispense aux

peintres de vues & de paysages, parce que dans ces genres, il est trop rigoureusement démontré que la vérité s'accorde rarement avec la règle des *pyramides.* (L)

PYRAMIDER (v. neutre.) On dit, *cette composition*, *ce grouppe*, *pyramide bien.* On peut dire aussi. « Les peintres qui se sont fait un nom depuis la » dégénération de l'art, entendent bien mieux que » les plus grands maîtres, l'art de faire *pyramider* ». On peut dire encore : » il seroit difficile de citer des » peintres qui aient mieux entendu qu'Antoine Coypel » à faire *pyramider* leurs compositions ». Et l'on pourroit ajouter : « si la règle de faire *pyramider* les com» positions pittoresques est un des grands principes » de l'art, il n'est aucun maître qui mérite mieux » d'être consulté que Coypel pour cette partie capi» tale ; & si l'on avoue qu'il est celui de tous les » maîtres qui ait le mieux connu & le mieux prati» qué cette partie si importante, on doit convenir » aussi qu'il est le plus grand maître qui ait paru » depuis la renaissance de la peinture, & que sur» tout il est bien supérieur à Raphaël & aux artistes » contemporains de ce peintre célèbre ». (L)

Q

QUALITÉ (subst. fem.) Quoiqu'il y ait des *qualités* propres à l'exercice des beaux arts, il ne faut pas adopter le préjugé si rebattu, qu'il en existe de spéciales pour chacun d'eux. On ne cesse cependant de répéter qu'il faut être né poëte, & qu'il faut être né peintre. Cette assertion charmante en vers est, dans le sens rigoureux, une idée fort déraisonnable. La nature nous a tous faits laboureurs. Elle a donné, il est vrai, l'imagination & l'intelligence à quelques hommes qui, par-là, sont devenus propres à diriger leurs semblables, à les instruire, & à mettre leurs passions en mouvement. De ces dons particuliers à quelques individus, sont nés les talens divers dont les espèces se sont modifiées selon les différentes circonstances des tems, des climats & des esprits qui s'en sont occupés. Ainsi, un homme né avec une imagination brillante, une ame sensible, une perception délicate & rapide, a pu être orateur comme poëte. Et si, à ces dons, il a joint une adresse de main propre à exprimer pour les yeux ce qu'il avoit conçu, au lieu d'être orateur ou poëte, cet homme a pu devenir statuaire ou peintre.

C'est la réunion de l'intelligence avec la disposition de la main, qui peut faire un artiste; c'est ce qui le caractérise & le distingue de l'orateur & du poëte. Aussi cette définition doit-elle naturellement diviser tout ce que nous avons à dire sur les *qualités* que demandent les beaux-arts.

Avant que d'entrer dans les détails que nous méditons sur cette matière intéressante, il est bon de prouver, en peu de mots, que cette phrase (1), *il faut être né peintre*, est démentie par la marche lente & pénible de l'*art*, & par la barbarie & le peu d'effet de ses premiers essais.

Cette expression hardie seroit encore plus applicable à la poésie & à l'éloquence ; car malgré les incorrections que l'ignorance des premiers tems laissoit dans les discours, & les poésies des hommes qui s'en sont d'abord occupés, ils ont dû jouir d'une supériorité marquée, & produire des impressions victorieuses au sein des premières sociétés.

Quant à l'art, il n'est pas possible d'adopter le fait avancé par Platon (2) : savoir, *qu'il se voyoit en Egypte des ouvrages de peinture & de sculpture faits depuis dix mille ans, qui n'étoient ni plus, ni moins beaux que ceux du temps où il vivoit*. Tant de vérités démentent cette assertion, sans parler des preuves non-récusables que nous en donnent les bronzes égyptiens que l'on possède encore, que nous ne nous y arrêterons pas (3).

---

(1) Wattelet, poëme sur la peinture.

(2) Plat. Loix, l. 2.

(3) Voyez ce qui est dit sur les obstacles qui s'opposoient aux progrès des arts chez les Egyptiens, dans l'article PEINTURE, sous le titre : *Peinture des Egyptiens*, & dans le premier article SCULPTURE, sous le titre : *Sculpture chez les Egyptiens*. Il faut distinguer entre les bronzes & autres ouvrages égyptiens qui nous restent, ceux qui ont été faits sous la domination des rois Grecs, successeurs d'Alexandre, & qui ne prouvent rien contre ce qui a été avancé par Platon. Au contraire, le passage du philosophe peut

Le vrai, c'eſt que l'*art* n'a pu ſe montrer avantageuſement, & n'a pu plaire, qu'après les efforts raſſemblés de l'induſtrie humaine; efforts ſoutenus pendant une ſuite de ſiècles. La peinture & la ſculpture, portées au genre ſublime, ſont plus loin de toutes les diſpoſitions que l'homme peut apporter pour l'imitation, que les dons naturels pour la parole, ne ſont éloignés des talens perfectionnés du poëte & de l'orateur.

Les nations les plus ſauvages ont eu leurs chantres, leurs légiſlateurs & leurs prophêtes; & quelquefois ſans avoir eu de communication les unes avec les autres. Mais l'art, né en un lieu, & ſouvent du haſard, n'a pu ſe répandre & croître en force & en beauté, ſans avoir été perfectionné par des générations ſucceſſives & fort multipliées.

Faut-il s'en étonner? Pour montrer des objets palpables, & les choiſir avec une délicateſſe qui les rende propres à charmer, nous devons raſſembler tant

---

aider à faire cette diſtinction. La loi d'Egypte qui défendoit aux artiſtes de s'écarter en rien de ce qu'avoient fait leurs prédéceſſeurs, explique l'état d'immobilité qu'éprouvèrent les arts dans cette contrée. Enfin, ſuivant les règles de la ſaine critique, le témoignage de Platon qui avoit vu l'Egypte, qui avoit pu y comparer avec les gens du pays les ouvrages qui paſſoient pour avoir une grande antiquité, & ceux qui ſe faiſoient ſous ſes yeux, ce témoignage, dis-je, a plus de poids que les conjectures contraires que pourroient ſe permettre les modernes, & ſuffit pour leur interdire ces conjectures. On peut ſeulement ne pas prendre à la rigueur le terme de dix mille ans donné par Platon aux anciens ouvrages de l'Egypte, & regarder ce terme comme l'expreſſion d'une antiquité très-reculée. (*Note du Rédacteur.*

de *qualités* ! O hommes, ô artistes vous-mêmes, ne perdez jamais de vue que leur réunion complette ne peut se rencontrer dans le même individu. Ainsi, ne blâmez pas si aigrement les défauts sans nombre des meilleures productions des arts; & ne vous découragez pas, parce que vous sentez une impossibilité physique d'atteindre à la perfection.

Une imagination ardente, avec le jugement le plus exquis; une mémoire sûre & présente, avec la crainte continuelle de se former d'après le sentiment particulier des autres artistes; une grande adresse de main, avec la defiance d'opérer plus par elle que par ses yeux & par son ame : telles sont les premières *qualités*, pour ainsi dire incompatibles, que l'artiste, pour être parfait, devroit pourtant rassembler.

La plus heureuse facilité pour inventer, peut ne produire rien de vrai, rien de solide, si la plus saine raison ne dispose, n'arrange, n'exécute. D'un autre côté, la méthode & l'ordre les plus exacts, l'imitation la plus précise des individus, peuvent ne montrer que des ouvrages insipides, si le génie ne les a pas d'abord enfantés.

..........*Invente, tu vivras.* (1)

Il est une *qualité* distincte du jugement & de l'imagination : c'est la sensibilité de l'ame. Elle seule fait parler les figures ; elle seule décèle les passions que l'artiste a voulu exprimer, & en porte l'effet dans l'ame du spectateur. O le Sueur, Raphaël, Zampieri,

(1) Le Mierre, poëm. *La peinture.*

Puget, vous étiez nés avec cette ſenſibilité précieuſe : & n'euſſiez-vous poſſédé ni raiſonnement, ni invention, je crois, quand je vois vos ouvrages, que vous euſſiez produit des chefs-d'œuvre par cet art adorable de faire paſſer involontairement votre ame ſur la toile ou ſur le marbre !

Lorſqu'à une imagination fertile, il ſe joint un caractère nerveux, noble & fier; lorſqu'avec un ſentiment vif & perçant, qui pénétre l'ame des objets les plus ſublimes, & de leurs aſpects les plus éclatans, on poſſéde encore le courage propre au travail le plus perſévérant; alors, c'eſt un aigle qui voit, s'élance & atteint toutes les diſtances. Tels furent les dons qu'a raſſemblés le divin Michel-Ange. Mais ce feu dévorant qui l'animoit & le portoit hors de lui, étoit rarement tempéré par la ſage réflexion avec laquelle on calcule la préciſion des formes, des caractères, des couleurs, des effets, & par laquelle on peut jouir à longs traits des paſſions qui ſe liſent ſous les formes de tous les êtres qui reſpirent.

Cet eſprit d'examen propre à détailler la force, la beauté, la grandeur, après avoir établi ce qui doit former un ſcrupuleux enſemble ; cet eſprit, dis-je, eſt ſurtout de l'eſſence de la ſculpture : parce que cette maîtreſſe des beaux-arts doit tout voir, tout calculer, tout montrer, & qu'elle n'a point d'illuſion à produire. La Flore, l'Hercule, l'Antinoüs ne ſont pas des ouvrages de feu & d'imagination ; ce ſont des chefs-d'œuvre de raiſon, de ſcience, de goût & de ſentiment. Le Gladiateur, le Laocoon, l'Apollon ſont des productions du génie; c'eſt-à-dire de l'alliance du talent d'inventer, & de celui de

rendre. La famille de Darius de le Brun, les meilleures productions du Pouſſin, & preſque toutes celles de Raphaël offrent cette réunion.

Quelqu'éloigné que l'art ſoit de la perfection, nous avons dit qu'il n'étoit encore parvenu au dégré qui eſt connu, que par l'aſſemblage des découvertes accumulées de ſiècle en ſiècle. Auſſi les grands artiſtes qui ont paru à la renaiſſance des arts, n'ont pu obtenir auſſi promptement le haut dégré qu'ils ont atteint après deux générations, que par les lumières rapides que leur ont données les ſtatues des Grecs & des Romains.

Mais ces artiſtes les ont étudiées de telle ſorte, que ſans en être les copiſtes ſerviles, ils y ont puiſé les principes du beau, pour l'adapter enſuite au caractère de génie, & aux diverſes *qualités* que la nature leur avoit départies. Et nous avons dit que c'étoit ainſi qu'un artiſte devoit uſer de ſa mémoire & des exemples de ſes maîtres & de ſes prédéceſſeurs, les oubliant en quelque ſorte toutes les fois qu'il inventoit & qu'il copioit le naturel. Nous ne devons, en effet, rien attendre de neuf & de pénétrant de celui qui n'opére pas avec un ſentiment qui lui eſt propre, & qui ſe traîne toujours ſur les traces d'un guide pour marcher dans la route des beaux-arts.

En recommandant aux artiſtes de ne jamais contrarier leurs *qualités* perſonnelles, qu'on n'en infére pas qu'ils doivent s'éloigner toujours du goût des ſtatues antiques, comme l'ont fait pluſieurs artiſtes Flamans, Hollandois, François & Vénitiens. Nous penſons, au contraire, que le peintre d'hiſtoire, & ſurtout le ſtatuaire, ne peuvent mériter des couronnes,

nes, qu'autant qu'ils auront réuni tous leurs efforts pour ne rien faire qui s'éloigne des principes de ces maîtres de la *règle*; récompense que s'attribue si fièrement, par rapport à l'étude d'Homère, l'Ion de Platon. « Je me flatte, dit-il, que ceux qui ont bien » étudié Homère, ne peuvent, sans injustice, me » refuser une couronne d'or.

Quant à la *qualité* qui donne le talent d'exécuter tout ce que l'on a vu, tout ce que l'on a pensé, elle devient nuisible, lorsqu'elle domine exclusivement. (*Voyez les mots* PINCEAU, INSTRUCTION, FAIT.) L'adresse de la main doit bien servir à montrer nos idées, & à les rendre en proportion du goût, du savoir & de la sagacité avec lesquels nous saisissons les finesses & les ensembles; mais c'est une esclave qui ne doit qu'obéir; c'est une meule qui triture le froment, & en fait une farine précieuse : mais si cette meule agit seule, si le grain s'échappe & manque à son mouvement, elle ne produit alors qu'un grès méprisable.

Heureuse l'école où l'on aura détourné les élèves de l'adoration trop commune pour cette adresse exclusive, & où tout ce que la pratique manuelle a d'utile, ne servira qu'au savoir & à la pensée! Heureux aussi sont ceux qui, sans être obligés de s'occuper de la pratique, la trouvent soumise à leur esprit ! C'est par cette *qualité* que le Corrége, Vélasquez, Ribera, Schidone, Salvator-Rose, la Hyre, Bon-Boullongne & Jouvenet obtiennent la plus constante admiration.

Telle est la première classe des *qualités* propres à l'*art*. Hélas ! elles deviendront presque nulles, si elles ne sont pas secondées par la santé. Nous savons que

la force du corps eſt utile à tous ; mais l'orateur & le poëte en ſentent moins le beſoin que le ſtatuaire & le peintre. « J'écris ſur la peinture, diſoit Laireſſe » devenu aveugle, parce que je me trouve réduit » à chercher les moyens d'occuper utilement mon » eſprit ». (1) Scarron & beaucoup d'autres ont pu ſe livrer aux lettres malgré leur foibleſſe ou leurs difformités. Milton & Homère devinrent aveugles, & dans leurs élans ſublimes, ils n'en célébrèrent pas moins les héros & les dieux : c'eſt qu'il leur étoit inutile d'unir le méchaniſme par lequel les artiſtes doivent parler aux yeux, aux *qualités* du génie dont l'utilité eſt commune à tous les hommes occupés de remuer les ſens, & de flatter l'imagination.

Il y a des eſprits qui, par une vigueur naturelle, & par le ſeul amour de l'art, peuvent s'élever à un grand dégré d'excellence. C'eſt ainſi que Michel-Ange & Léonard de Vinci ont brillé par la force de leur génie, & par leur paſſion pour l'art. Il en eſt d'autres qui ont beſoin du ſtimulant de l'émulation pour atteindre un but éminent. C'eſt alors une belle *qualité* que d'en être ſuſceptible. Raphaël n'auroit peut-être jamais réſiſté à cet attrait puiſſant qui l'entraînoit vers la volupté, & n'auroit pas abandonné cette manière maigre qu'il avoit priſe chez Pierre de *Pérouſe*, ſi l'ambition d'égaler Michel-Ange ne l'eût animé au point de ſe ſurpaſſer lui-même.

L'émulation ſoutient le courage dans les difficultés

---

(1) Le grand livre des peintres, par Laireſſe, trad. par M. Janſen, chez Moutard. 1787.

qui se rencontrent, pour acquérir le savoir utile dans l'exercice des beaux-arts. C'est au milieu de ces difficultés que l'amour de l'étude lui-même succomberoit, sans une noble ambition qui seule peut s'opposer au dégoût qu'inspireroit une marche toujours lente aux yeux de l'impatiente jeunesse.

Dans l'énumération des *qualités* de l'artiste, la patience vient ici se ranger. Un tableau offre tant d'objets, & une statue tant de faces, qu'il est difficile de les étudier, de les parcourir tous, sans que le feu nécessaire pour les détails & pour l'ensemble n'en soit quelquefois rallenti.

Ainsi, que les hommes qui seront foibles, indolens, dominés par l'amour des plaisirs, qui n'auront qu'une fougue excessive & continue, ou un jugement aride, de la maladresse, & le défaut de mémoire, n'entreprennent pas de courir la carrière des beaux-arts.

Cependant, telle est la marche de la nature, que les avantages naissent du sein même des imperfections, quand elles ne sont pas toutes réunies dans le même sujet. Si cette non-réunion de toutes les *qualités* s'oppose à la haute excellence de l'*art*, ce sont aussi les *qualités* isolées & fortement prononcées dans l'ame des artistes, qui ont produit les talens divers, les productions originales, & des exemples utiles pour tous les genres. Le mérite saillant s'est rencontré souvent dans les excès : au lieu que les grandes *qualités* modifiées, tempérées les unes par les autres, l'eussent exclu quelquefois. Et cependant, convenons que les exagérations ont aussi leurs charmes. Pour le prouver, promenons nos regards sur les productions de ce genre,

La galerie de Duffeldorff (1) préfente, dans les trente tableaux du chevalier Vander Werff, ce que l'ame la plus tranquille, la plus froide raifon, l'œil le plus fubtil, & le méchanifme le plus foigné peuvent produire de vraiment enchanteur. Les ouvrages de Vanden Velden, peintre de marine, les jolis fujets familiers de Mieris, de Gérard Douw, de Netfcher, &c. Enfin, les fleurs de Van Huyfum offrent les talens des fidèles copiftes de la nature, & une patience dont les peintres Hollandois ont prefque feuls été capables.

La couleur ardente, & les effets piquans de Baffano, de Tintoret, de Jordaens, de Jofeph Parrocel : la touche vive & réfolue de Caravage, de Salvator-Rofa, font, comme les bouillantes compofitions de Rubens, de Paul Véronefe, de Jules Romain, l'effet d'imaginations tellement enflammées, que ni les détails des formes, ni la févérité des caractères, ni l'exactitude dans l'expreffion fpéciale à chaque fujet, n'ont pu les arrêter un inftant.

D'un autre côté, la grande recherche des traits d'efprit, & la fcrupuleufe raifon ont imprimé une fageffe, un intérêt & une vérité inexprimables dans les ouvrages de le Sueur, du Pouffin, & furtout dans ceux du Dominiquin, qui font peu regretter ce dont ils auroient pu être animés par des mouvemens plus hardis, & par les effets les plus pittorefques.

En variant ainfi les talens, les diverfes *qualités*

---

[1] Voyez la *gallerie électorale*. Bruxelles, 1781. Par M. de Pigage.

ſatisfont les goûts divers. Il n'y a donc pas de mérite excluſif. Par exemple, pour les eſprits vifs & les ſens faciles à émouvoir, les ſujets brillans, les mouvemens variés, & le coloris piquant dont Watteau & Lafoſſe ont animé leurs tableaux, paroîtront préférables aux vérités douces & au fini précieux des Hollandois ou des Allemands. De leur côté, ces talens ſeront recherchés par des ames tranquilles & par des yeux obſervateurs. Les fantaiſies, les idées preſque bizarres des Tintoret & des Tiépolo, partent d'un mérite piquant & d'un goût diſtinctif, que dédaigne ſouvent, & mal à propos, le peintre raiſonneur; mais qu'il ſeroit incapable de produire.

Les progrès que les modernes ont faits dans les parties qu'on appelle pittoreſques, la liberté heureuſe par laquelle ils ont étendu la carrière des talens, ont auſſi étendu les bornes & les jouiſſances de l'art. Et nous avons lieu de croire que, malgré les différens goûts des peintres dont parle Pline, les artiſtes antiques ont cru que, hors les beautés qui tenoient à l'exactitude des formes, & à l'expreſſion des caractères, il n'en exiſtoit plus dans l'art. Ainſi, Michel-Ange, Puget, Bernini; le premier porté à la vigueur des mouvemens & à la puiſſance exceſſive des formes; le ſecond, au ſentiment & au plaiſir de rendre toutes leurs inflexions, & le troiſiéme à des idées piquantes & hardies, auroient eu tous trois des *qualités* perdues pour cette ſuite infinie de tous les plaiſirs que l'art peut procurer.

Nous ne connoiſſons guère dans la ſculpture & la peinture antiques qu'un genre de beautés. C'eſt le genre vraiment ſublime; mais tous les artiſtes qui

n'étoient pas nés avec les *qualités* propres à la précision, au grand, & au sentiment qui seuls peuvent y conduire, étoient des hommes absolument nuls pour l'art : d'où a dû résulter que les ouvrages des artistes inférieurs de l'antiquité ont été au-dessous de ceux des modernes, qui ne se bornant pas au seul mérite de la correction, lorsqu'ils n'y sont pas portés par leurs dispositions, ont su se frayer une nouvelle route, & intéresser par un genre de talent dans lequel ils ont d'autant mieux réussi, qu'ils le tenoient de leurs *qualités* naturelles.

Malgré tout l'avantage de cette exactitude, de cette pureté que donne le style antique, il existe cependant des beautés dans l'art qui en sont distinctes, d'autres qui sont même incompatibles avec elle. Telles sont, par exemple, les beautés individuelles de Rembrant, de Ribera, de Cano, & de Velasquez; telles sont la souplesse, le moëlleux & cet heureux abandon de l'Allegardi, & du Puget; telles sont enfin les graces *de Murillo*, du Parmesan & du Corrège. Qui donc oseroit conseiller une résistance aux *qualités* qui portent à cette force & à ces graces ? Qui seroit assez froid pour n'en pas sentir tout le prix, & n'en pas gouter tous les charmes?

Il y a plus : *l'art* n'est plus animé, si ces dons inspirés en sont tout à fait exclus. *Ce n'est pas assez*, dit Horace, *d'être pur dans son style*, *il faut encore s'y rendre aimable.*

Non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto.
Art. Poët.

C'est pour donner cette leçon, sans doute, qu'un

statuaire antique a placé les trois graces dans la main d'Apolion. *Disc. sur les antiq. étrusques, par M. d'Hancarville.*

Avouons cependant que le succès des hommes nouveaux dont nous venons de parler, a souvent été fatal pour leur siècle, parce que bien des artistes ont voulu suivre leur exemple avec des *qualités* qui n'y étoient pas propres. De-là le danger des écoles systématiques & des adoptions exclusives qui ont détérioré le goût de *l'art.* Ensuite est survenu l'établissement des corps académiques, qui ont achevé d'écarter des routes où conduisoient les *qualités* naturelles qui sont différentes en chaque individu. Les académies sont ordinairement dominées par une puissance qui violente les goûts, contrarie les penchans, & empêche de rien produire qui ait la force que donne l'originalité. Quelques génies plus prononcés, sont parmi nous (1) assez courageux pour tenter de s'affranchir de cette servitude; mais leurs efforts seront sans fruits, si les académies ne sont tellement réformées qu'il n'y existe plus de pouvoir concentré & permanent, & si tous les esprits vaguant à leur gré & suivant leurs *qualités* diverses, n'ont pas l'espérance de partager à leur tour & l'honneur des places & les bienfaits du gouvernement, sans crainte des cabales qui s'élèvent contre les styles originaux & contre les ames fières & naturellement indépendantes.

La patience d'exécution dont nous avons parlé plus haut, est encore différente de ce courage persévérant,

(1) Cet article a été écrit au mois d'Avril 1790.

utile pour parcourir la carrière des études. Nous allons faire l'énumération de toutes les connoiſſances utiles aux arts, & on conviendra que la conſtance que demande leur recherche, ſembleroit incompatible avec le feu d'imagination ſans lequel il n'y a point de grands hommes, ſi les Virgile, les Boſſuet, les Raphaël, & les grands ſtatuaires antiques & modernes, n'en manifeſtoient l'admirable réunion.

» Ce n'eſt pas aſſez, diſoit Platon, de ſavoir ſeu-» lement l'art qu'on exerce, il faut encore connoître » tout ce qui y a rapport » (1). Quelques auteurs ont traité des connoiſſances qui tiennent aux arts de peindre & de ſculpter; mais on nous trouveroit ſurement ici diffus & exagérés, ſi nous rapportions en entier leurs ſentimens. *Le Chevalier Marino* (2) veut par exemple, que les artiſtes connoiſſent l'aſtronomie, la coſmographie, la théologie &c.

Il eſt bon en effet de ne pas être ignorant dans ces ſciences & beaucoup d'autres encore; mais bornons-nous à parler de celles dont la connoiſſance eſt d'une néceſſité abſolue pour *l'art*.

La perſpective, qui ne peut ſe bien apprendre ſans quelques leçons préliminaires de géometrie & d'optique, doit être regardée comme une étude indiſpenſable. Le peintre & le ſtatuaire ne peuvent faire ni bas-reliefs, ni tableaux, ſans faire juger de la diminution perſpective, & des raccourcis des objets. Et cette diminution toujours relative entre toutes

---

(1) Jon.

(2) *Dicerie ſacre.* Volume primo.

les parties des corps, doit être rendue avec la plus grande précision. En vain compteroit-on sur l'habitude de copier la nature, sur la justesse de l'œil; il faut connoître parfaitement la science exacte de la perspective pour obtenir la saillie ou l'enfoncement de tout ce qui est représenté sur une superficie platte.

On sait que l'anatomie, en ce qui traite des os & des muscles, doit être l'objet d'un profond travail pour l'artiste occupé de rendre les mouvemens de la figure humaine. Sans cette connoissance, comment pourroit-on lire ce que nous cache la peau, & comment exprimeroit-on les impressions que les actions diverses produisent sur toutes les parties du corps? Ce ne seroit pas encore assez que de se borner à la connoissance de l'ostéologie, & de la myologie : il faut sçavoir la place des assemblages des glandes extérieures, des plus forts cordons de veines & d'arteres, & connoître les endroits où se logent les pelotons de graisse; afin de ne pas laisser appercevoir mal-à-propos les impressions des muscles & des os. Ce seroit un contresens qui rendroit la science elle-même ridicule. C'est ainsi qu'il faut apprendre beaucoup pour ne montrer que ce qui est nécessaire.

Sans anatomie, on ignore les moyens les plus vrais & les plus certains de varier à son gré les sexes, les âges, les divers caractères, ceux de l'homme qui travaille, de celui qui a reçu une éducation délicate &c. Ce n'est que par les légères ou les fortes impressions des os, par la fermeté, la mollesse, la sécheresse, l'appauvrissement des muscles exprimés avec une justesse relative, que l'art peut rendre ces différences.

Il ne seroit pas suffisant pour l'artiste de connoître

l'architecture des Etrufques, des Grecs, celle des Romains dans les différens âges de leur empire, ni celle que les Goths & les modernes ont adoptée depuis; il doit faire une recherche des habitations des hommes dans tous les tems & dans tous les climats; il doit connoître la nature de leurs temples, de leurs tombeaux & de leurs conftructions navales & militaires.

Pour fe mettre en état de choifir des fujets pour leurs ouvrages, & expliquer ceux qui ont été choifis pour d'autres, les artiftes doivent parcourir les hiftoires facrées & profanes; il faut les approfondir, en faire des extraits pour y puifer la connoiffance des mœurs, des corpulences, des vêtemens, des armes, des inftrumens propres aux autels, de ceux qui fervent à l'art de bâtir, à la navigation, à l'art militaire & à l'agriculture chez tous les peuples anciens & modernes. Sans ce travail pourroient-ils préfenter aux hommes érudits & l'image des pays dont la defcription nous a été tranfmife, & celle des ufages des nations qui les ont habités?

Ce n'eft pas feulement dans les livres que le peintre doit étudier l'hiftoire, c'eft auffi fur les monumens de l'antiquité: bas-reliefs, meubles, vafes, médailles, enfin tout ce qui a été découvert, doit fervir à l'artifte non-feulement pour acquérir les connoiffances des détails obmis par les écrivains; mais encore pour les vérifier & pour faire la critique de ce que les antiquaires & les hiftoriens auront dit, d'après l'infpection des fragmens antiques. Car qui pourroit mieux qu'un artifte éclairé juger fans infcription, des ftyles des artiftes de l'antiquité & par conféquent du pays & des tems où ils ont fleuri?

Les bibliothéques d'eſtampes ſeront un objet de recherche pour les ſtatuaires & les peintres, & là ils feront leur choix entre les menſonges & les vérités gravées.

Ce ſera dans ces diverſes ſources antiques & modernes qu'ils trouveront des lumières ſur les hieroglyphes, l'iconologie, & par conſéquent ſur les moyens de traiter les emblêmes & l'allégorie.

Ils ne pourroient repréſenter les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits, les minéraux, les animaux de toutes les ſortes qui exiſtent dans les différents climats, s'ils n'avoient une connoiſſance profonde des proportions, des ſituations, des formes, des couleurs, des ſubſtances de ces productions innombrables de la nature.

La manœuvre des vaiſſeaux ſera une étude particulière pour ceux qui ſeront chargés de peindre des combats de mer, ou même de ſimples marines; comme celle de la tactique ſera utile à ceux qui veulent peindre nos batailles.

Le peintre doit faire au moins la lecture de ceux des livres de chymie qui traitent de la compoſition des couleurs, autrement il en feroit un emploi inconſidéré qui les rendroit deſtructibles. Je crois devoir indiquer ici un livre nouveau où il eſt traité de cette matière. Il eſt intitulé : *traité de la peinture au paſtel, &c. par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris, chez Deſer de Maiſonneuve.* 1788.

Le peintre connoîtra auſſi les branches de la phyſique qui traitent de la lumière, de ſes effets & de la nature des couleurs naturelles qui lui ſervent de modèles.

La partie de la philoſophie qui nous éclaire ſur les

dons de l'homme & ſur l'abus qu'il en fait, doit être du reſſort de tout artiſte occupé d'exprimer les paſſions. Alors reportant ſans ceſſe ſur le ſpectacle de la nature, la théorie qu'il aura acquiſe dans cette importante matière, il épiera toutes les occaſions de découvrir les moyens par leſquels les agitations de l'ame ſe liſent ſur les traits du viſage, & ſur les mouvemens du corps.

Heureux l'artiſte, qui muni d'un ſavoir indépendant de celui qui le conſtitue ſtatuaire ou peintre, ſait l'appliquer à toutes les parties de ſa profeſſion, & qui bien nourri des manières diverſes de ſes prédéceſſeurs, choiſit entr'elles celles qui conviennent aux ſujets qu'il ſe propoſe de traiter. Cette méthode d'approprier ainſi à ſon ſentiment naturel les connoiſſances des autres, ne pourra être adoptée que par un homme d'une grande fléxibilité d'eſprit & d'après une méditation bien profonde de tous les genres de mérites connus. Mais en pliant ainſi ſon talent aux différents genres, qu'il ſe garde bien d'imiter en eſclave. Il lui ſuffira de ſe rappeler par quelle chaleur, quelle abondance, & quelle intelligence, Lebrun, Rubens, P. Véroneſe ont traité les ſujets d'apparat & de magnificence : leurs génies étoient propres aux banquets, aux triomphes, aux combats, & ils avoient l'art d'y introduire une rareté d'effet à laquelle ils ſubordonnoient la multitude des objets de leur ſavante compoſition : ce que nous diſons ici d'un ſeul genre de compoſition eſt applicable à toutes les grandes parties de la peinture & de la ſculpture ſur leſquelles les ſtatues & les autres productions célèbres peuvent être conſultées.

Mais c'eſt par la pénétration & la docilité aux principes & non par l'appropriation des penſées d'autrui que le peintre doit profiter des talens du peintre. Etre copiſte & ſervile imitateur eſt un défaut dans des profeſſions qui doivent ſe diſtinguer par les productions du génie. Mais la ſagacité à ſaiſir les exemples du bien, & la complaiſance à recevoir des conſeils ſont des *qualités* exquiſes.

Après avoir acquis une profonde théorie, & une grande pratique, fruits d'un continuel travail, les artiſtes en uſeront avec une modération d'eſprit qu'un jugement ſain accompagne toujours. Par la *qualité* de ſavoir ſe modérer même dans l'ambition du ſuccès, l'ouvrage de l'homme ſavant acquiert plus de perfection. Le premier avantage de cette *qualité* eſt de ſavoir s'arrêter à temps. Le mérite dont ſe vantoit Appelles (1), & qui eût été déſirable dans Protogêne, que le premier avouoit être d'ailleurs ſon égal, étoit de ne pas s'épuiſer dans ſon ouvrage & de ne le pas fatiguer par des efforts trop prolongés.

Mais où la modération eſt importante, c'eſt dans le ſage emploi de tout ce qu'on ſait. De l'abondance exceſſive des figures, il ne réſulte que des tableaux ſtériles, & une richeſſe déplacée eſt le fruit d'une grande pauvreté de jugement. Nous ſommes fâchés de pouvoir reprocher à Gérard Laireſſe, d'avoir placé un faſtueux buffet, garni de vaiſſelle d'or & d'argent dans la chambre habitée par la Sainte-Famille.

---

[1] Pline, l. 35, cha. 10. Voy. Œuvres de Falconet. tom. I. édit. de 1787.

C'eſt par le même défaut que beaucoup de peintres de portraits, habiles dans l'art peu difficile d'imiter les étoffes jufqu'à l'illuſion, rendent encore plus choquante la médiocrité des têtes qui font l'objet principal de leurs tableaux; cet objet y eſt traité comme un acceſſoire : envain on vante la vérité des velours & des ſatins, ſi le ſujet qui en eſt habillé ne me repréſente qu'une figure de carton enluminée. C'eſt alors que l'admiration des ignorants mortifieroit un artiſte qui auroit un peu refléchi ſur le but de l'art de faire un portrait : dans les ouvrages de Lefevre, de Rembrant, de Van-Dyck & de Titien, on peut prendre de grandes leçons de l'économie que ce genre exige. Ils ſentoient ces hommes de goût, que ne pouvant parvenir à tromper les yeux par l'imitation complettement illuſoire d'une tête animée, ils ne devoient pas l'accompagner d'étoffes capables de produire l'illuſion de la nature même, ainſi qu'il leur eût été facile de le faire ; puiſque c'eût été faire paroître les têtes de leurs tableaux encore plus inférieures à leur original qu'elles ne l'étoient en effet.

Dans une infinité de points de l'art que nous venons de parcourir, nous reconnoiſſons preſque par tout la néceſſité d'une grande logique, & nous apprenons ce principe d'un mot prononcé ſouvent par un homme de notre dernière école à qui il en échappoit quelquefois de bons : c'étoit M. *Dumont* le *Romain*. « La peinture, » diſoit-il, eſt un continuel raiſonnement ».

Il n'eſt pas moins important aux artiſtes, qu'à tous ceux qui tiennent un rang diſtingué dans la ſociété, d'être inſtruits de la morale. Cette ſcience eſt ſur-tout néceſſaire à ceux qui ſe chargent de diriger les

études des jeunes gens destinés à leur succéder. Pour transmettre aux autres le goût des belles *qualités*, il faut les posséder soi-même. Eh ! quel sera le mérite d'un maître, si d'abord il ne sait pas donner des idées fort élevées de sa profession en inspirant une noble fierté à ses élèves ? il faut qu'il les prémunisse contre les effets d'une basse jalousie, & d'un esprit d'intérêt, & il les rendra alors capables des plus grands talens. Quiconque s'afflige d'un succès qui tourne toujours à l'avantage public, est peu fait pour en mériter; celui qui n'a que le but de se procurer de l'argent, travaille sans soin, sans faire les dépenses indispensables pour la réussite & avec une précipitation rarement heureuse : avec des passions basses, on ne peut guères enfanter que des productions triviales.

C'est en perfectionnant les *qualités* de l'ame, c'est en traitant l'art avec la plus noble distinction, que les Grecs ont donné tant de lustre, & une si grande renommée au petit espace qu'ils occupèrent sur le globe.

Les préceptes de pureté & de noblesse de sentimens, si utiles aux opérations du génie, doivent être inculqués dans l'âge le plus tendre. Ainsi craignons de confier l'instruction de nos enfans à des artistes cupides, à des mercenaires, à des fats orgueilleux, tellement pauvres de connoissances, qu'ils ne voyent rien au-delà d'un adroit méchanisme auquel se borne tout leur savoir, & qu'ils vantent tellement qu'ils forment autour d'eux un troupeau d'admirateurs aveugles. Apelles regardoit la théorie sans pratique, comme un savoir inutile dans un artiste : Piétro Testa a peint la théorie comme une beauté céleste dont

les bras ſont liés; mais auſſi ce peintre ingénieux a repréſenté la pratique ſans théorie, comme une vieille femme aveugle & toujours empreſſée de courir au haſard. Il faut donc craindre de confier l'éducation des élèves à des hommes privés des lumières de la morale & de la ſcience, qui ſeules peuvent faire marcher avec certitude dans les ſentiers de l'art.

Après avoir parlé des *qualités* propres aux artiſtes en général, nous allons dire un mot de celles qui ſont ſpécialement utiles aux graveurs ; ſi nous avons interrompu l'enſemble de cet article, c'eſt qu'il nous a ſemblé que nous devions placer quelques traits ſur l'inſtruction : car on conviendra que c'eſt manquer à une tâche eſſentielle dans le cours rapide de la vie, que de ne s'être pas mis en état de communiquer de belles *qualités* à ceux qui doivent remplacer.

La *qualité* qui nous fait ſaiſir avec juſteſſe & qui nous rend propres les productions dont nous ne ſommes pas les inventeurs, doit être l'apanage du graveur, comme celui du traducteur; mais lorſque nous comparons ici l'artiſte qui fait paſſer ſur le cuivre les ouvrages des peintres, avec l'écrivain qui traduit dans ſa langue les antiquités des nations étrangères, nous ne les conſidérons comme égaux en *qualités* que par celle de s'approprier le génie d'autrui. Le graveur eſt infinimens plus original que le traducteur, en ce que celui-ci uſe, dans un idiôme différent, du même art de la parole par lequel ſon original s'eſt fait entendre. Ainſi la grammaire, l'éloquence, la dialectique qu'ils employent tous deux ſont des moyens qui leur ſont communs; au lieu que le graveur n'exprime l'art d'autrui que par un art qui lui eſt tout-à-

fait

fait propre. Ses moyens ont été absolument inconnus aux auteurs qu'il copie ; l'art du graveur, pour rendre la nature, connoît des moyens qui diffèrent autant de celui du peintre, que ceux du statuaire pour le même objet. Comme la couleur, le travail du pinceau, celui du crayon sont des opérations absolument particulières au peintre ou au dessinateur, de même l'art de couper le cuivre avec la pointe ou le burin est un mécanisme propre au graveur & absolument étranger aux autres artistes : ainsi dans la définition que l'on fait de l'art en général, & dans laquelle on le considère comme un resultat des opérations de l'esprit, de concert avec celles de la main, on peut trouver la différence de la gravure, de la sculpture & de la peinture, en n'en supposant de réelle que pour la partie du mécanisme, qui en effet n'a rien de commun entre ces arts.

Dans la gravure, l'affoiblissement ou la force des teintes propres à exprimer les lumières & les ombres sont produits par la finesse ou par la grosseur des tailles, par leur éloignement ou leur rapprochement, enfin par le plus ou moins de profondeur du travail sur le cuivre. Au lieu que l'emploi seul du brun & du clair, remplissent ce but dans les dessins & les tableaux : le peintre trouve la nature des couleurs locales dans celles dont la palette est chargée ; le graveur ne peut les exprimer d'une manière speciale ; mais il parvient à donner une idée de la différence des tons de couleurs, par une combinaison bien réfléchie des diverses natures de son travail. C'est par une suite de tailles disposées, en lignes courbes ou droites, ou par la manière d'en former des lozanges ou des quarrés

plus ou moins parfaits, qu'il varie les caractères des substances dans les estampes que produit son art. Le talent d'exprimer la nature des différens corps avec le pinceau ou le crayon est le résultat d'un mécanisme fort simple & fort rapide; le graveur au contraire ne parvient à caractériser la surface des corps, ou poreux ou compactes, que par des moyens fort longs & fort compliqués : tels sont les points de différentes formes & placés de différentes manières, la disposition variée des traits que forme son burin, la largeur, la finesse & la fermeté de ces mêmes traits, le mêlange raisonné de tous ces travaux, ou quelquefois enfin l'association des diverses manières de graver soit au burin, soit à l'eau-forte, soit à la pointe sèche, &c.

Le graveur doit avoir toutes les *qualités* par lesquelles on parvient à l'art de bien dessiner, justesse d'organe, justesse de raison & le plus vif sentiment pour en exprimer le résultat dans son ouvrage & le rendre intéressant à ceux qui le considèrent. Mais le dessin du graveur doit être porté à ce point de précision qu'il n'y entre aucun goût adoptif, afin qu'il soit capable de se soumettre à celui des peintres différents dont il multiplie les productions. Ainsi le graveur doit montrer en raison, en justesse & en constance, tout ce qu'on est en droit d'exiger du peintre, en chaleur & en fécondité.

Dans ce que nous venons de dire ici sur les *qualités* qui conviennent aux graveurs, nous n'entendons pas parler de ces artistes à imagination qui, par une pointe rapide, incorrecte & spirituelle, ont su enrichir les porte-feuilles des amateurs de leurs fé-

condes compoſitions. Tels ſont Tempeſta, Callot, Labelle, Rembrandt, Silveſtre, Leclerc, &c. les eſtampes de ces maîtres célèbres tiennent plus à l'art du peintre ou du ſimple deſſinateur, qu'à celui du graveur. Nous voulons parler de l'art qui conſtitue eſſentiellement la belle gravure, de l'art qui multiplie & tranſmet aux temps & aux pays les plus reculés, les productions diſtinguées que la ſculpture & la peinture ont enfantées. C'eſt ce talent que les Goltzius, les Bolſwert, les Pontius, les Vorſterman, les Maçon, les Gérard Audran, les Edelinck, & les Drevet ont rendu ſi utile & ſi précieux à toutes les ſciences, aux arts en général, & à tous ceux qui les connoiſſent, les aiment & les cultivent. *Article de M.* Robin.



R

RACCORDER (v. a.) On ſent aiſément ſans doute que ce verbe vient du mot *accord*, & qu'il a rapport aux mots *retouche* & *retoucher*. Un tableau que finit un peintre, ne lui paroît-il pas parfaitement harmonieux, ſoit lorſqu'il le regarde à *vue fraîche*, c'eſt-à-dire, après l'avoir quitté quelque tems, ſoit lorſqu'à l'aide d'un miroir, dans lequel il l'obſerve, il l'embraſſe, & le voie plus entier, & comme s'il en étoit plus éloigné : on peut même ajouter que cet intermédiaire lui fait croire que l'ouvrage qu'il examine n'eſt pas le ſien ? Il reprend la palette, les pinceaux : il *éteint* quelques lumières trop brillantes, adoucit quelques tons tranchans, *rompt* quelques couleurs trop crues, *bouche quelques trous*, & ces ſoins qu'il prend s'expriment par le mot dont il s'agit dans cet article.

Hélas ! un raccommodeur de tableaux, & le moindre brocanteur en fait autant aujourd'hui ſur le tableau le plus précieux qu'il n'a pas peint, mais qu'il repeint, qu'il retouche, qu'il *raccorde* à ſon gré, ſans témoin, ſans connoiſſance, & ſans redouter aucun juge qui puniſſe cet attentat.

Cet abus, pour parler moins figurément, eſt un mal moderne qui menace la plupart des beaux ouvrages de peinture d'une deſtruction plus prochaine que celle à laquelle ils étoient deſtinés ; car en ſuppoſant celui qui *raccorde* du nombre infiniment borné de ceux qui

ont de l'intelligence, quelque habitude de peindre & (le dirois-je) de la pureté & de la délicatesse d'intention, il *raccorde* en effet les tons desaccordés ; mais plus il les rend justes pour le moment, plus il est certain qu'en peu de tems ils le seront peut-être moins qu'ils ne l'étoient, avant qu'il y eût touché. La nature physique des couleurs occasionne immanquablement un changement qui, dans un tableau qu'on peint, est à peu-près commun à toutes les teintes, qui prennent ensemble plus de *ton* ; mais le *raccord* fait sur un ouvrage ancien éprouve le sort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reste du tableau qui, depuis longtems, a éprouvé cet effet, garde le ton qu'il a acquis. Qu'arrive-t-il ? On a recours à un autre médecin qui, à son tour, promettant de guérir mieux, applique un nouveau topique aussi peu certain que le premier ; mais altére de nouveau l'ouvrage, soit en ôtant le *repeint*, soit en faisant place, aux dépens de la couleur originale, à celle qu'il veut employer. Supposons, pour dernier malheur & pour suivre ma comparaison, qu'au lieu de s'adresser à un médecin, on remette le malade à un charlatan : il excorie sans pitié, repeint sans connoissance, gâte sans remord, & répand au hazard des couches de vernis sur le malheureux tableau, qu'en le frottant & le tourmentant, il a conduit à la décrépitude.

Laissons le peintre *raccorder* le tableau qu'il termine, comme nous laissons le poëte & l'orateur retoucher & repolir leurs ouvrages ; mais plaignons les tableaux & les ouvrages qui sont livrés à la discrétion, ou plutôt à l'indiscrétion des *raccordeurs*

de profession, c'est-à-dire, aux artisans de ce métier. (W.)

RACCOMMODER (v. a.) *Raccommoder* ou réparer les tableaux endommagés, soit par le tems, soit par les accidens, est devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou perfectionné des procédés industrieux, & bientôt après malheureusement il est devenu un métier.

Les marchands & *raccommodeurs* de tableaux se sont multipliés en proportion des amateurs. Cela est naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaison qui n'est pas aussi noble que le sujet qui l'amène, je hazarderois de dire que c'est par la même raison qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes; mais ce qui pourroit faire tolérer cette comparaison, c'est qu'elle a une suite vraiment remarquable; car de même qu'il a paru, sur un fondement bien léger, de l'honneur de tous les *fraters*, de faire la chirurgie, & même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* & de les repeindre. (*Article de M.* W*ATELET*.)

RACCOURCI (subst. masc.) Le *raccourci* est formé par un objet qui se présente à l'œil de face & longitudinalement, en sorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il se présentoit transversalement. La plupart des personnes étrangères à l'art du dessin, croyent que les *raccourcis* sont de fausses conventions faites par les peintres, & elles ajoutent qu'elles ne voyent pas de *raccourcis*

dans la nature. Il eſt aiſé de leur démontrer leur erreur, & de leur prouver qu'elles ne ſe ſont pas rendu compte à elles-mêmes de la manière dont elles voyent les objets.

Qu'elles poſent une règle de dix-huit pouces ſur leur table; qu'elles élèvent perpendiculairement ſur cette règle un pied de roi: qu'elles s'inclinent enſuite de manière à ne voir que le bout de cette règle; qu'elles ſe relèvent enſuite doucement; elles verront cette règle dans l'étendue d'un demi-pouce, d'un pouce & demi, de deux pouces, &c. à meſure qu'elles ſe releveront. Elles auront donc, de cette manière, apperçu la règle dans différens *raccourcis* gradués.

Elles peuvent encore prier quelqu'un de tendre le bras devant elles, en ſe plaçant de côté, à peu-près comme lorſque l'on fait des armes, enſorte que le poignet ſoit le plus voiſin de leur œil. Ce bras ne leur cachera qu'une partie des côtes de celui qui le tiendra étendu, au lieu que s'il étoit baiſſé, & vu par conſéquent dans toute ſa longueur, il deſcendroit juſqu'à la moitié de la cuiſſe; elles voyent donc ce bras en *raccourci*, c'eſt-à-dire, dans un eſpace beaucoup plus court que ſa longueur réelle.

Un homme couché, ſi on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce ſoit la plante des pied qui ſe préſente la première à l'œil, eſt vu en *raccourci*. Ce n'eſt donc pas par convention, mais pour exprimer la vérité, que le peintre repréſente des objets en *raccourci*.

Il lui eſt même impoſſible de les éviter entiérement. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'apperçoit en *raccourci*. Dans une figure de

bout, le pied qui se présente par la pointe au spectateur, est vu en *raccourci.* La perspective donne à l'artiste les moyens de bien rendre cette partie, qui porte entiérement sur cette science.

Les formes étant plus belles dans leurs développemens que dans leurs *raccourcis*, les peintres ne doivent se permettre que des *raccourcis* modérés dans les figures principales qu'ils veulent montrer dans toute leur beauté : ils n'admettront alors que ceux qui sont inévitables. Ils pourront être moins réservés à cet égard dans les figures subordonnées. Le genre austère est moins ennemi des *raccourcis* que le genre agréable. Mais dans aucun genre, il ne faut imiter les artistes qui cherchent à prodiguer les *raccourcis*, pour montrer leur science. Les efforts de la science ne sont appréciés que par les savans ; les ouvrages de l'art doivent satisfaire les savans & plaire à tout le monde.

On remarque que généralement les peintures de plafond procurent peu de plaisir aux personnes qui ne sont pas initiées dans la science de l'art, parce que ce genre exige les plus savans *raccourcis*. Les figures qui plaisent le plus, dans ces sortes d'ouvrages, sont celles qui volent transversalement, parce qu'elles sont plus développées. Il n'est point au-dessous de l'artiste de consulter les sensations des personnes qui n'ont que le goût naturel; elles forment le grand nombre de ses juges. (L.)

RAGOUT (subst. masc.) Il est, comme je l'ai dit à l'article CROQUIS, des mots dans le langage de la peinture, qui, nés dans les atteliers, sont adoptés par les artistes, & par ceux qui parlent de l'art, &

qui lui deviennent plus ou moins généralement consacrés. Plusieurs de ces mots ont été créés par une sorte d'inspiration qui a dû tenir du caractère, de l'éducation, des manières de parler propres à ceux qui les ont mis en vogue. Ces expressions, par conséquent, doivent être plus ou moins choisies, plus ou moins communes, quelquefois même familières ou basses.

Le mot *ragoût* peut être regardé comme de cette dernière classe. Il signifie quelque chose de piquant. On voit par-là que le sens figuré a un rapport très-juste avec le sens propre.

On dit donc, mais plus particulièrement dans les atteliers, *il y a du ragoût dans ce tableau, dans ce dessin, dans la couleur de ce peintre*, & l'on veut faire entendre par-là qu'on y trouve un agrément qui pique, qui réveille l'attention & plaît à la vue.

On dit aussi, & cette manière de parler semble blesser moins la délicatesse, *cette tête est ragoutante*, *ce petit tableau est ragoutant*, & dans le langage commun, le peuple dit encore, *un minois ragoutant*, expression du style familier, mais qui, à l'aide d'un souris de plaisanterie ou d'un air de gaîté, trouve quelquefois grace auprès de ceux qui parlent un langage plus soutenu. (*Article de M. Watelet.*)

RAGOUTANT (adj.) Ce mot s'applique toujours à l'exécution : c'est une qualité de la main. On dit un pinceau, un crayon *ragoutant*, une pointe *ragoutante*. On peut aussi modeler avec *ragoût*. Le *ragoût* est une sorte de badinage ; il témoigne la facilité de l'artiste qui est capable de se jouer avec l'outil, de badiner avec les plus grandes difficultés du métier. Il a tou-

jours une forte de molleſſe qui peut être heureuſe dans certains genres, mais qui eſt fort déplacée dans tous ceux qui ſuppoſent de la grandeur, & qui ont beſoin de fermeté. Ce qui a, dans la nature, une apparence de molleſſe, peut ſe prêter au *ragoût*. Cette partie de la manœuvre ne doit pas être mépriſée, mais il ne faut l'eſtimer que ce qu'elle vaut. Raphaël ne ſe doutoit pas que l'on peindroit un jour avec *ragoût*, & il n'en eſt pas moins eſtimable : les Carraches ont peint quelquefois avec *ragoût*, & ils en ſont plus aimables. La *ragoût* eſt du nombre des moyens de plaire, mais il ne doit être rangé qu'entre les reſſources inférieures de l'art. (L.)

RAPPEL (ſubſt. maſc.) RAPPELIER (v. act.) Lorſque dans un tableau, on s'occupe des effets de la lumière & des ombres, il eſt bon de ne pas ſe borner à y faire voir une ſeule maſſe lumineuſe, oppoſée à une ſeule maſſe ombrée. On ſent qu'une telle pratique rendroit une compoſition froide & de petit intérêt. Il faut uſer du principe indiqué par la nature, en obſervant 1°. une grande maſſe lumineuſe principale, ſous laquelle ſe placent auſſi les figures principales; & 2°. en rappellant la lumière comme par échos, ſur des figures ou objets épiſodiques ou acceſſoires, mais d'une manière moins vive, moins large que ſur la principale maſſe. Dans une vaſte compoſition ces *rappels* doivent être multipliés & toujours placés ſur les grouppes intéreſſans.

Les exemples du principe du *rappel* de la lumière ſont écrits dans les compoſitions des peintres qui ont connu le pittoreſque, & les effets du clair-obſcur.

Ainſi les Baſſano, le Tintoret, Paul Véronèſe, Solimeni, Lucas Giordano, Pierre de Cortone & ſon école, Rubens, Rembrandt, la Hire, Jouvenet, de Troyes fils, ſont des artiſtes dont les ouvrages donnent autant de leçons des bons effets du *rappel* de la lumière : là on verra toujours cette ſubordination à la maſſe principale ; on verra que ces *rappels* ne ſont jamais placés vis à-vis des autres lumières, ſoit en ligne horizontale, ſoit dans le ſens perpendiculaire ; on y obſervera que ces *rappels* ſont quelquefois placés ſur les parties eſſentielles du fonds, quelquefois ſur les terreins, ou planchers, ſuivant que les peintres auront voulu *rappeller* les divers (1) plans de leurs compoſitions. Ces *échos* ou *rappels* ſervent encore à détacher certaines figures du devant de la ſcène : mais, quelqu'en ſoit l'emploi, ils donnent de l'eſpace & de l'enfoncement à la ſcène, & égayent l'œil du ſpectateur, qu'une lumière unique fixeroit d'une manière déterminée.

On ne doit jamais *rappeller* la lumière qu'avec l'intention d'ajouter à l'expreſſion de la ſcène. Ainſi dans les ſujets de nuit, ou dans ceux qui feront ſuſceptibles de *myſtère*, les *rappels* feront rares, de petite valeur, & fort éloignés de la principale lumière.

Le Corrège, dans ſon fameux tableau qu'on nomme la nuit, répand une grande expreſſion ſur ce ſujet myſtérieux, en ne mettant point de *rappels* de lumière : la lumière eſt toute entière ſur la Vierge & l'enfant Jéſus, & par-là le ſpectateur eſt forcé de s'y

---

[1] Voyez le mot *fond*, *plan*, *&c.*

attacher ſans diſtraction. Mais ces objets ſont rendus avec tant de charmes, & préſentent tant de beautés, qu'on ſeroit fâché d'être détourné un inſtant d'un ſpectacle ſi reſpectable, & que l'art a rendu ſi précieux : ajoutons qu'un effet de ce genre eſt fort rare dans la nature, & que celui du Corrège, produit par la lumière émanée du corps de l'enfant Jéſus, eſt la ſuite d'une penſée poëtique & produit un effet divin & ſurnaturel. En général les effets d'une lumière ſans *rappel*, ne peuvent avoir lieu que dans des ſcènes fort circonſcrites & propres à de petits tableaux.

On remarquera que nous citons rarement les ouvrages des premiers maîtres des écoles Romaine & Florentine, pour les effets du clair-obſcur, dans leſquels ils ne paroiſſent pas avoir eu de grandes connoiſſances : cependant le Saint-Pierre délivré de la priſon, par Raphaël, au Vatican, n'eſt pas dénué de ce mérite, & montre que ce grand homme a été au moins entraîné par ſon ſujet à y *rappeller* la lumière dans les maſſes ombrées. (*Article de M.* ROBIN).

RAPPORT *mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres.* L'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les maſſes, conſiſte à aſſocier au premier ton de chaque objet, une nuance de demi-teinte plus conſidérable, c'eſt-à dire plus étendue que ce premier ton ne l'eſt lui-même, & à celle-ci une maſſe de teintes inférieures en beauté & ſupérieures en volume. Plus les maſſes ſubordonnées feront larges, plus les effets feront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les maſſes ne ſoient ſenſiblement prononcées que dans les parties lumineuſes de la machine pittoreſque;

dans les autres endroits, elles feront menagées relativement au ton & à la nature des maffes, enforte qu'elles ne les altèrent point par des contraftes trop expliqués.

Quel doit être le *rapport* mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précife, dont néanmoins l'obfervation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du génie ne font point des affaires de calcul, divifons en trois degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obfcur.

Dans l'effai de ce fyftême, dont l'objet eft de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un tableau des effets brillans, nous eftimons que fi l'on donne, par exemple, fix portions de lumière & de couleur à la maffe principale, il faut l'environner de neuf portions de demi-teintes qui font une moitié en fus de celles qu'on a données à la lumière & leur affocier douze portions d'obfcur; c'eft-à-dire, le double de ce que comporte la maffe dominante. Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes, fuivant la nature des circonftances, fuivant la fuggeftion du génie, & les confeils de l'intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être fufceptible.

Les Tableaux de Rubens, & ceux de plufieurs grands maîtres qui fe font diftingués dans la partie du coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont fans doute

pris eux-mêmes dans la nature, ils ne l'auroient pas conſtamment pratiqué, ſi les ſuccès & une expérience conſommée ne les y avoient confirmés.

On peut ſuivre une autre marche dans les tableaux repréſentant des ſujets qui ſe paſſent en plaine campagne, ſi l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des tons obſcurs & des tons ſourds, mais vigoureux, peut n'être qu'égale en volume, pourvu que la maſſe des demi-teintes & des nuances rompues ſoit auſſi large & auſſi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur enſemble. Dans le grand jour, où le ſoleil répand partout ſes rayons, les ombres ſont la plupart réflétées, & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles ſont conſéquemment d'un volume très-conſidérable, puiſqu'elles ſe confondent avec les demi-teintes réelles, qui ſont les lumières ſecondes. Il ne reſte donc, pour recevoir les plus grands bruns, que les endroits privés de lumière par des accidens factices, & ceux où les reflets ne ſauroient parvenir ni être apperçus.

Les principes changent à l'égard des ſujets qui ſe paſſent la nuit, & qui ſont éclairés d'une lumière artificielle; ces principes ſont plus bornés & en même temps moins connus. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle, quand il s'agit du tout-enſemble d'une ſcène nocturne, eſt un obſtacle à la bien rendre. Il eſt vrai qu'on a la reſſource de modèler le ſujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que pluſieurs grands maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumière, & met l'artiſte à portée d'en rendre la

vérité : mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoiſſance parfaite des principes du coloris, & de la magie des tons. Sans ces ſecours, il ne ſauroit repréſenter un trait d'hiſtoire arrivé pendant la nuit avec cette illuſion qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que le ſpectateur ne s'y attend point.

Comme la lumière artificielle eſt ordinairement plus voiſine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs, & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un tableau ainſi éclairé doit être ſourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obſcurité matte de la nuit. Il ne ſauroit y avoir des tranſparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux endroits où la lumiere frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui eſt propre, & produire des ombres dont la vivacité ſoit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuſes auront le plus vif éclat, les travaux, les détails y ſeront prononcés; mais ils ſeront à peine ſenſibles dans les parties de demi-teinte, & ne ſeront point du tout apperçus dans les maſſes d'obſcur.

Nous avons déja remarqué que, dans les ſujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant, en quelque ſorte, les ombres, les maſſes de demi-teintes devoient être d'un plus gros volume que celles des ombres & de la lumière réunies : par la raiſon du contraire, dans la repréſentation des ſujets de nuit, les ombres ne doivent pas ſeulement être plus étendues que les lumières

& les demi-teintes compriſes enſemble ; mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occuperoient les demi-teintes, ſi elles pouvoient être ſenſiblement apperçues. De ſorte que ſi, dans les ſujets éclairés du jour naturel, on oppoſe ordinairement à ſix degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte, & douze degrés d'ombre ; dans les ſujets de nuit, éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obſcur les neuf dégrés de demi-teintes, & conſéquemment oppoſer vingt-un degrés d'ombre aux ſix degrés de lumière. Plus on ſe rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en réſultera ſera vif & ſéduiſant.

Au reſte, il n'importe que ces diverſes proportions ſoient ménagées par la combinaiſon du clair-obſcur, ou par la valeur des couleurs propres & locales : il ſuffit qu'elles ſoient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité de la lumière & l'étendue conſidérable des ombres, répandues dans les peintures qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, feroient paroître les clairs trop aigus, & les obſcurs trop triſtes, ſi les premiers n'étoient rappellés par des échos qui les ſoutiennent, & ſi les ſeconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci ſervent à réveiller les grouppes ; les échos contribuent à former des plans, & à fixer chaque objet dans le ſien. Il eſt important de ne pas l'oublier : ces échos & ces réveillons, qui ſervent auſſi à donner de l'étendue à la compoſition, & à faire paroître le tableau plus grand que la toile, doivent être diſtribués diagonalement & à diſtances inégales.

Pour

Pour concourir avec ſuccès à la parfaite imitation de l'obſcurité que la nuit doit produire, empruntons la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chairs les plus colorés & les plus ſourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit : elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue, & par l'oppoſition des objets qui leur feront aſſociés. Ce volume & ce contraſte feront relatifs au local, & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps feront peints d'une manière moins arrondie ; les formes en feront prononcées plus quarrément; les maſſes plus uniformes de ton, y feront traitées d'un pinceau moins recherché ; les diverſes modifications, les fineſſes de la nature, les variétés des travaux, les richeſſes de détail feront perdues dans la maſſe: au lieu que, dans les ſujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuſes beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complette. (*Article extrait du traité de peinture de* DANDRÉ BARDON.)

R E.

RECHERCHER, RECHERCHÉ (v. act.) *Rechercher* a pluſieurs ſens dans notre langue.

On dit, *un homme recherché*, & ce mot alors exprime la déſapprobation d'un trop grand ſoin, ſoit dans le maintien, ſoit dans la démarche, la parure & même la manière de parler & de s'énoncer. Un ouvrage *recherché* ſe dit auſſi dans le même ſens d'un ouvrage dans lequel il y a quelque affectation.

S'agit-il du ſtyle? on diroit preſqu'auſſi volontiers *manieré*, que *recherché*.

Dans le langage de la peinture, *recherché* & ſur-tout *rechercher*, a un ſens qui lui eſt propre. Le maître dit à ſon élève : « jeune homme incorrect, » *recherchez* mieux votre trait » c'eſt-à-dire, rendez-le plus fin, plus pur.

On trouveroit, je crois, les raiſons de toutes les différences d'acceptions des termes de la langue, même dans l'emploi qu'en font les différens arts, ſi l'on s'intruiſoit de leur théorie & de leur pratique. Ce n'eſt pas au hazard que ces différences s'établiſſent quelquefois juſqu'à des contrariétés apparentes.

On dit auſſi, les tableaux de ce maître, de cet artiſte, ſont *recherchés*, ſont fort *recherchés*, pour faire entendre que les curieux mettent leurs ſoins à ſe les procurer; mais alors ce n'eſt plus le langage de l'art qu'on parle; c'eſt la langue générale.

(*Article de M. Watelet*).

RECHERCHER. C'eſt un devoir de l'artiſte de *rechercher* tout ce qui peut le conduire à la perfection dans toutes les parties de l'art; de *rechercher* les beaux exemples des artiſtes de la Grece & des plus grands maîtres modernes, de *rechercher* de beaux modèles, de beaux effets, des expreſſions juſtes, de beaux tons, &c.

Mais le participe *recherché* ſe prend ordinairement en mauvaiſe part : ainſi quand on dit qu'un artiſte a des attitudes, des graces, une couleur, des tons *recherchés*, on entend qu'il s'eſt donné beaucoup de peine à trouver de belles attitudes, de la grace, une

bonne couleur, de beaux tons, & qu'il n'a que médiocrement réussi. Tout ce qui dans les arts n'approche du bien qu'en laissant appercevoir la peine & la *recherche*, fait peu de plaisir. Il faut que le bien semble n'avoir pas été *cherché*, mais trouvé. (L)

RÉDUIRE (v. act.) *Réduire* un tableau, un dessin, une estampe, c'est, quand on en fait une copie, les transporter de leur proportion, dans une autre proportion plus forte ou plus foible. Les moyens qu'on employe pour *réduire* un ouvrage appartiennent à la pratique des arts, & il en sera traité dans le dictionnaire destiné à cette partie.

REFLET (subst. masc.) La lumière qui tombe sur un corps rejaillit sur le corps voisin privé par lui-même de lumière, & lui prête une clarté plus sourde que celle qu'il recevroit de la lumière directe; c'est ce réjaillissement qui se nomme *reflet*.

La lumière qui vient de frapper un corps ne rejaillit qu'après s'être chargée de la couleur de ce corps, & elle porte, en rejaillissant, des parties de cette couleur sur le corps voisin. Il se fait alors sur ce dernier corps un mélange de sa couleur propre, avec la couleur de celui dont il reçoit une lumière *refletée*. Ainsi une draperie jaune ou rouge porte quelques tons de sa couleur sur les chairs qu'elles avoisinent. Les femmes, sans avoir aucune connoissance de la théorie des *reflets*, n'ignorent pas les avantages qu'elles en peuvent tirer, & elles ont soin de choisir, pour leurs parures, les couleurs qui peuvent le mieux s'associer à leur teint. Le peintre doit avoir la même

attention qu'elles, & ne pas donner aux draperies des couleurs capables de nuire aux carnations.

Ce que nous venons de dire ſur les *reflets* des couleurs ſe rapporte à la partie du coloris. On doit auſſi, abſtraction faite des couleurs, conſidérer les reflets par rapport au clair-obſcur. C'eſt par eux que les parties ombrées ne ſont pas entierement obſcures. On peut aiſément, comme nous l'avons dit ailleurs, remarquer ſur un globe ou ſur une colonne, la lumière, la demi-teinte, l'ombre & le *reflet*, c'eſt-à-dire la partie du globe ou de la colonne qui étant plongée dans l'ombre reçoit une lumière qui jaillit des objets voiſins, lumière toujours plus foible que la plus forte demi-teinte, mais qui paroît cependant quelquefois aſſez brillante, quand on la conſidère par comparaiſon avec la partie la plus fortement ombrée.

Un objet, dit Dandré Bardon, « ne peut être atrondi » ſans le ſecours des *reflets*; c'eſt par leur entremiſe » qu'il prend le plus parfait relief. Ils ne contribuent » pas moins à la légèreté, à la vagueſſe, à l'harmonie » du tout-enſemble, qu'à l'effet, au ſaillant de tous » les détails.

» En rendant les parties qui tournent plus fuyantes » & plus douces, les *reflets* en favoriſent la rondeur; » ils forment l'accord général en communiquant aux » corps les réjailliſſemens réciproques & des lumières » qu'il reçoivent, & des tons dont ils ſont colorés. » Ces réjailliſſemens qui portent une nuance emprun- » tée du ſujet qui renvoye, ſuivent la même marche » qu'une balle qui, en rebondiſſant, ouvre plus ou » moins ſon angle, ſuivant la force du bras qui la » jette & la nature du corps qui la repouſſe. Les

» *reflets*, conséquemment, doivent être différens en » force & en couleur, en proportion de la lumière » qui les produit, & relativement à la nature de » l'objet qui les renvoye.

» De deux corps voisins, le plus brillant & le plus » lumineux prête ses nuances à l'autre, sans en » rien emprunter; telle la clarté d'un flambeau com- » munique sa lueur rougeâtre au corps qu'elle éclaire, » sans participer du ton du corps éclairé.

» Sans le secours des *reflets*, dit encore le même » artiste, on ne sauroit produire la rondeur des corps, » ni éviter de répandre de la dureté dans un tableau: » les objets auroient alors quelque chose de mat & » de terne qui déplaît même quand on le trouve » dans la nature, parce qu'alors, dénuée de graces, » elle paroît triste & lourde. L'art des *reflets* n'étant » autre chose que celui d'employer avec succès les » réverbérations & les couleurs rompues que les autres » corps empruntent les uns des autres, il en naît le » lumineux & l'harmonie du tableau. Soit que les » objets se mirent réciproquement sur leurs surfaces, » soit qu'il se fasse entr'eux une communication mu- » tuelle des rayons du jour qu'ils se réfléchissent, il » en résulte l'accord & l'éclat sans lesquels l'art ne » sauroit parvenir à l'illusion.

M. Cochin remarque qu'il a été un temps où l'on ne faisoit pas assez d'attention au jeu des lumières de *reflet* : » mais peut-être depuis, ajoute-t-il, les a-t-on » trop observées, ce qui peut produire des tableaux » foibles. C'est même un des défauts à la mode; & » nous appercevons souvent, chez les jeunes gens » surtout, des *reflets* aussi brillans & aussi beaux

» de couleur que les demi-teintes ; c'eſt une manière » qu'ils prennent les uns des autres, & qu'ils appel- » lent beauté de coloris : mais cela ne ſe voit pas » dans la nature, & particulièrement lorſqu'elle eſt » vue de la diſtance qu'on ſuppoſe toujours à ſon » tableau. Toute lumière renvoyée par un objet a » perdu la plus grande partie de ſon éclat; auſſi elle » ne peut produire des tons ni auſſi beaux, ni auſſi » lumineux que la lumière directe ».

Cette théorie eſt vraie, & n'eſt pas contrariée par les ouvrages de Rubens, quoiqu'il ait donné aux *reflets* la plus grande clarté dont ils ſoient ſuſceptibles. Il a porté au plus haut dégré la magie des ombres reflétées, largement étendues, & contraſtées avec les bruns les plus vigoureux.

Reflet des objets qui ſe mirent dans l'eau. Ce ſujet ſera traité dans le dictionnaire de pratique.

REFRACTION (ſuſt. fem.) Rupture apparente que ſemble éprouver un objet en paſſant d'un milieu plus rare dans un autre plus denſe, comme de l'air dans l'eau ; car il n'y a que certe ſorte de *réfraction* qui intéreſſe les peintres. Tout le monde a apperçu qu'un bâton parfaitement droit, que l'on plonge en partie dans l'eau, paroît ſe briſer, & que ſi la partie qui reſte hors de l'eau eſt perpendiculaire, celle qui eſt dans l'eau ſemble prendre une direction oblique.

» Lorſque nous regardons un bâton, une pierre, » ou quelqu'autre choſe qui eſt effectivement dans » l'eau, dit Félibien, tous ces corps paroiſſent à la

» vue autrement qu'ils ne ſont en effet. C'eſt ainſi que
» nous voyons au fond d'un vaſe rempli d'eau, une
» pièce de monnoie que nous ne pouvions voir au-
» paravant; que la jambe d'un homme qui n'eſt qu'à
» moitié dans l'eau, nous paroît rompue & plus groſſe
» qu'elle ne l'eſt, & que ce qui eſt au fond de
« l'eau nous paroît plus proche. Mais ſi les corps pa-
» roiſſent plus gros dans l'eau, les couleurs en même
» temps s'affoibliſſent & diminuent à la vue. Cependant
» il faut avoir égard à la nature des eaux & à leur
» quantité ou profondeur : car ſi l'eau eſt fort claire,
» comme celle des fontaines, & qu'elle ne ſoit pas
» profonde, alors il eſt certain que la groſſeur dans
» les apparences des corps qui ſont dans l'eau, ne ſera
» preſque pas plus forte que ſi l'on voyoit ces mêmes
» corps hors de l'eau, parce que la denſité ou épaiſ-
» ſeur d'une eau très-claire, quand il n'y a pas de
» profondeur, ne fait guère plus de changement aux
» corps qui en ſont environneés, que la denſité de
» l'air : au moins cette différence n'eſt pas ſenſible
» à la vue ».

REHAUSSER (v. act.) C'eſt frapper, ſur des parties lumineuſes, des touches plus lumineuſes encore.

REHAUT (ſubſt. maſc.) Quoique la lumière s'étende largement ſur un objet, il y a cependant quelques parties de cet objet ſur leſquelles elle frappe avec encore plus de vivacité : ce ſont les touches claires, par leſquelles le peintre relève ces parties & les rend plus brillantes, qu'on appelle des *rehauts*. C'eſt par la néceſſité d'ajouter au piquant des clairs,

que de grands coloristes, & entr'autres Rubens, ont chargé de couleur les lumières de leurs tableaux, tandis qu'ils ne faisoient, pour ainsi dire, que laver les ombres, & que, dans les bruns, ils tiroient même parti de l'impression.

RELEVER (v. act.) Comme ce sont les parties lumineuses, qui donnent surtout du relief aux objets, on ne se sert du mot *relever* qu'en parlant des parties claires d'un dessin ou d'un tableau. On peut dire : « ces jours, ces lumières ont besoin d'être *relevés* : » il faut *relever* ces masses de lumière ». On dit aussi, » un dessin *relevé* de blanc ». En parlant des masses obscures, on dit au contraire, *éteindre*, *assourdir*, *rendre sourdes*.

RENDRE (v. act.) La signification qu'a ce mot dans le langage de la peinture, ne laisse pas appercevoir au premier moment sa liaison avec le sens le plus ordinaire; mais elle est sensible, dès qu'on y réfléchit. *Rendre* dans la langue générale, veut dire *restituer* : *rendre* lorsqu'il s'agit de dessiner, ou de peindre, signifie *représenter exactement*. On pourroit penser que ce qu'il y a de figuré dans ce terme appliqué aux arts, est emprunté de l'effet du miroir, auquel il semble qu'on confie ou qu'on donne les objets qu'on lui présente, dans l'intention qu'il les *rende* par la représentation.

Au reste, on doit penser que le sens figuré de ce mot à toujours rapport à une sorte de restitution.

En effet si l'on dit d'un homme qu'il *rend* bien un fait dont il a été témoin, on entend qu'il restitue

exactement ce qui lui a été confié par l'organe de la vue. *Cet acteur rend bien son rôle*, veut dire qu'il restitue comme il le doit, ce qui a été confié à sa mémoire & à son intelligence. Enfin on dit d'une cloche ou d'un instrument de musique qu'il *rend* un beau son, c'est-à-dire, le son dont l'art des dimensions & l'habileté de l'ouvrier l'a rendu dépositaire, ou si l'on parle de celui qui en fait usage, on entend qu'il *rend* le beau son qu'on exige de son habileté.

Par un sens plus particulièrement adapté à la peinture, on dit aussi, *cet objet est rendu*; on veut dire qu'il est rendu par l'habileté de l'artiste aussi parfaitement qu'on l'exige : & cette acception rentre dans celle dont j'ai parlé.

Lors donc qu'un artiste peint, lorsqu'il imite, il se charge en quelque façon d'une dette ; il contracte l'obligation de satisfaire les yeux, l'esprit & la raison de ceux à qui il destine ses ouvrages. Que de débiteurs peu exacts à *rendre* ce qu'on exige d'eux !

(*Article de M. Watelet.*)

REPENTIR (subst. masc.) Ce terme est un de ceux qui, appliquables à l'art, ne sont employés cependant que par les peintres. Son usage est d'exprimer quelque changement visible qu'un auteur a fait dans son tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, & qu'il s'est repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, *pousse* au bout d'un certain temps, ou, pour parler en d'autres termes, que la première couleur qui exprimoit cet objet, venant à percer au travers de la seconde couleur dont

elle a été couverte, se laisse appercevoir par les yeux exercés : en ce cas là on dit, *c'est un repentir*, *voici un repentir* &c.

Pour indiquer à nos lecteurs des exemples très-connus de ce qu'on appelle un *repentir*, nous citerons deux ouvrages très-distingués de Restout père de l'artiste qui existe aujourd'hui. L'un dans le tableau de l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris, représentant la Piscine miraculeuse; l'autre, dans la mort de Saint-François placé à Rouen chez les Capucins, & l'un des meilleurs ouvrages de ce maître. Ces *repentirs* consistent en des bras d'anges qui se trouvent dans le haut de ces tableaux, & qui s'apperçoivent encore sous les nuages dont cependant ils sont recouverts.

(*Article de M.* ROBIN.)

REPETITION (subst. fem.) On recommande aux artistes d'éviter la *répétition*, des mêmes attitudes, des même gestes, des mêmes mouvements. C'est leur recommander d'imiter la nature ; elle est si variée que, dans un grand nombre de personnes, elle en montrera rarement deux qui, dans un même instant, soient dans une position semblable d'aucune de leurs parties. Elle porte à cet égard, comme à tous les autres, la diversité au point de faire le désespoir de l'art.

» Il est cependant quelquefois, dit Dandré Bardon, » d'élégantes *répétitions* de gestes, de mouvemens, de » regards, qui produisent des effets merveilleux, » quand elles sont adaptées à des personnages qui ont » une même intention, un même intérêt, & qui

» sont agités de la même passion. C'est ainsi que
» Raphaël a représenté, dans son *Héliodore*, un
» groupe de plusieurs femmes qui, par des démonstra-
» tions uniformes, tendent à l'expression d'un même
» sentiment. C'est dans la même vue que le Poussin
» a retracé deux Israëlites dans une même attitude,
» cueillant l'un & l'autre la manne avec la même
» avidité ».

REPOS. (subst. masc.) *Repos*, lorsqu'on parle de peinture, désigne certaines parties de la composition d'un tableau qui semblent tranquilliser la vue.

Cette expression figurée, est tirée de l'opposition du *repos* physique avec le mouvement.

Le bruit de plusieurs objets fatigue l'oreille; quelques momens de silence la reposent. Il en est de même de la vue, & dans les tableaux qui offrent l'image du mouvement, & rappellent quelquefois l'idée même du bruit, il est nécessaire de rappeler aussi ou de procurer effectivement du *repos* à la vue & à l'esprit.

Il faut donc que le peintre dispose dans ses compositions des *repos*, c'est-à-dire, des parties sur lesquelles les regards & l'attention se trouvent moins occupés. On appelle cela *ménager des repos*.

Ce principe, tiré de la nature, & qui appartient à son systême comme besoin, est par là, tout aussi nécessaire dans les arts qui ont pour but de l'imiter.

On peut dire figurément que l'esprit & les sens, tantôt se fatiguent & tantôt se *reposent*. Le succès des arts qui se chargent, en captivant l'esprit & les sens, de les conduire à leur gré, veut donc que l'exercice

qu'ils leur donnent, leur soit agréable & que, s'ils les fatiguent quelques momens, ils les *reposent* ensuite autant qu'il est nécessaire pour qu'ils ne soient ni excédés ni rebutés.

De là naît, par développement, la nécessité d'une proportion entre les *repos* & les occupations.

Un poëme qui seroit continuellement animé, pathétique, touchant, fatigueroit le lecteur; une composition théatrale, où les personnages seroient dans un mouvement continuel, excéderoit le spectateur. Une musique sans cesse travaillée ou bruyante, seroit à charge & penible à l'oreille; un tableau qu'une action compliquée occuperoit tout entier & où les acteurs seroient accumulés, ne seroit pas du goût de ceux qui auroient compté sur un plaisir moins fatiguant, en venant le considérer. La raison établit donc la loi des *repos* dans les arts, & la raison occupée de leurs succès, veut que les *repos* soient ménagés & gradués, s'il est possible.

Aussi, dans les poëmes & les drames qui représentent une succession d'instans, les *repos* doivent être moins prolongés en approchant du terme, surtout lorsqu'on a fait naître un désir vif d'y arriver.

Dans la peinture où il ne peut être question que d'un instant & où l'unité doit être rendue physiquement visible, les *repos* doivent-être ménagés de manière à désigner aux regards leur route & à les arrêter; car les regards ont la mobilité dont manque la peinture. Dans les tableaux, l'intérêt ne peut qu'attendre & appeller; dans les ouvrages de quelques autres arts, il marche & entraîne avec lui.

Je ne suivrai pas plus loin ces rapprochemens qui

m'entraîneroient à mon tour plus loin peut-être que je ne dois aller. Je me contenterai d'ajouter que dans la peinture, les *repos* ont lieu par les masses ou par les fonds. J'entends par masses, principalement celles de clair-obscur, c'est-à-dire, des lumières harmonieuses étendues ou des ombres élargies. Par fonds, j'entends une union ou assemblage de couleurs douces, aëriennes, si bien mariées & si bien fondues que le regard s'y complaît, s'y *repose*, & que les objets qui doivent leur faire opposition, en deviennent plus brillans.

C'est donc par le raisonnement qu'on apperçoit la nécessité des *repos*. C'est du raisonnement qu'on apprend à les placer, & c'est l'étude du clair-obscur & de l'harmonie qui en fournit les moyens. Le *repos* est une partie de l'art qui appartient à l'effet. On donne du *repos* à un ouvrage en étendant les masses, en éteignant des lumières trop pétillantes, en salissant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau est bien d'accord, quand il est harmonieux, il a le *repos* nécessaire. (*Article de M.* Watelet.)

Repos. Deux principes rendent le *repos* nécessaire dans les ouvrages de l'art : l'un est l'unité d'intérêt, l'autre est l'harmonie.

Pour que la vue & l'attention du spectateur, que la partie capitale de la composition doit seule intéresser, ne soient pas distraites par les parties subordonnées, il faut que celles-ci soient & le laissent dans un état de *repos*, & que la première ait seule le droit de l'appeller & de le fixer.

Pour que l'ouvrage soit harmonieux, il ne faut pas

que des parties brillantes, disperſées çà & là, ſe diſputent entr'elles & détruiſent l'accord qui conſtitue un tout-enſemble.

» La vue trouve de la tranquillité & du *repos* » dans un tableau, dit Mengs, quand il n'y règne » point de confuſion, & lorſqu'il y a une bonne en- » tente & une juſte dégradation de couleurs locales » & de clair-obſcur; de manière que l'œil & l'eſprit » puiſſent ſaiſir avec facilité l'idée de l'artiſte. Un » tableau dont le peintre aura épuiſé tout le ſujet, » & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont » il aura mal diſpoſé les couleurs locales, pour lui » donner de la variété, fera un effet contraire au » *repos* dont nous parlons »,

Mengs fait ici un ſeul vice de la confuſion & du manque de *repos* : mais quoiqu'une ordonnance confuſe puiſſe & doive même nuire au *repos*, on applique ſpécialement ce mot à l'effet. Ainſi dans la langue ordinaire de l'art, le *repos* conſiſte dans l'accord des tons & des couleurs, & dans la diſtribution intelligente des lumières & des ombres. Il pourroit donc y avoir du *repos* dans un ouvrage avec de la confuſion dans l'ordonnance.

C'eſt dans le ſens que nous donnons au mot *repos*, qu'il a été employé par le poëte légiſlateur de la peinture :

Sintque ita diſcreti inter ſe ratione colorum,
Luminis, umbrarumque anteorſum, ut corpora clara
Obſcura umbrarum requies, *ſpectanda relinquat.*

Du Freſnoy, de art. graph. v. 282.

» Après de grands clairs, dit de Piles en com-

mentant ces vers, il faut de grandes ombres qu'on
» appelle des *repos*, parce que la vue feroit effecti-
» vement fatiguée, si elle étoit continuellement atti-
» rée par une continuité d'objets pétillans. Ces *repos*
» se font de deux manières, dont l'une est naturelle,
» & l'autre artificielle. La naturelle se fait par une
» étendue de clairs ou d'ombres qui suivent naturel-
» lement & nécessairement les corps solides, ou les
» masses de plusieurs figures grouppées, lorsque le
» jour vient à frapper : l'artificielle consiste dans les
» corps des couleurs que le peintre donne à de cer-
» taines choses telles qu'il lui plaît, les composant de
» telle sorte qu'elles ne fassent point de tort aux objets
» qui sont auprès d'elles. Une drapperie, par exemple,
» que l'on aura fait jaune ou rouge en certain en-
» droit, pourra être dans un autre de couleur brune,
» & y conviendra mieux pour produire l'effet que
» l'on demande. On doit prendre occasion, autant
» qu'il est possible, de se servir de la première ma-
» nière, & de trouver les *repos* dont nous parlons
» par le clair ou par l'ombre qui accompagnent na-
» turellement les corps solides : mais comme les
» sujets que l'on traite ne sont pas toujours favora-
» bles pour disposer des figures ainsi qu'on le vou-
» droit bien, on peut, en ce cas, prendre son avan-
» tage par le corps des couleurs, & mettre, dans les
» endroits qui doivent être obscurs, des drapperies
» ou d'autres objets que l'on peut supposer être na-
» turellement bruns ou salis, lesquels vous feront le
» même effet, & vous donneront les mêmes *repos* que
» les ombres qui n'ont pu être causées par la dispo-
» sition des objets.

Ce seroit un grand vice, tant contre le *repos* que contre la vérité, d'employer deux jours égaux : c'en seroit un encore d'employer deux couleurs égales, soit qu'elles fussent tendres ou fiéres. Il doit toujours y avoir une couleur principale qui domine sensiblement toutes les autres. (L)

REPOUSSOIR (subst. masc.) On a vu longtemps les peintres affecter de placer sur le premier plan, & sur les bords de leurs tableaux, des masses d'ombres obscures qu'on appelloit des *repoussoirs*, comme si l'on eût voulu faire sentir, dit Dandré Bardon, qu'elles n'étoient que des ressources manièrées démenties par la nature. On leur avoit donné ce nom, qui commençoit à faire partie de la langue de l'art, parce qu'on les croyoit nécessaires pour *repousser* les objets des autres plans. Sans doute la peinture a ses illusions ; mais elles ne doivent pas aller jusqu'à contrarier la nature, & elles ne sont permises que pour rendre le mensonge de l'art plus ressemblant à la vérité. Dans le temps de cette mode, les connoisseurs, c'est-à-dire, les hommes qui tâchent d'écouter ce que disent les artistes, pour se faire un jargon qui annonce des connoissances, ne manquoient pas d'approuver les *repoussoirs*, & se moquoient des bonnes gens qui demandoient pourquoi les peintres mettoient des figures de Nègres dans les coins de leurs tableaux. C'étoit cependant ces bonnes gens qui avoient raison ; les artistes étoient égarés par une fausse pratique, & les connoisseurs égarés par les artistes, ne savoient ce qu'ils disoient ; ce qui n'est pas rare aux connoisseurs dans tous les genres.

TOUT

Tout homme peut s'assurer par ses propres yeux que les ombres ne sont pas tout à fait obscures : elles sont éclairées par des particules de lumière dont l'air est chargé; elles le sont par des lumières de reflet, & ne paroissent sombres que par comparaison avec des parties plus lumineuses. Elles deviennent même claires, si l'on cache ces parties. Plus on est près des objets ombrés, & moins ils sont obscurs, parce que les rayons qui apportent dans l'œil l'image de ces objets ont eu moins de chemin à parcourir, & parce qu'il se trouve entre l'œil & ces objets une moindre quantité de lumière dont l'œil soit ébloui. Pour que le tableau soit une représentation de la nature il faut qu'on y distingue nettement, même dans l'ombre, les objets des premiers plans, & que le peintre ne prête pas à la lumière du jour un effet qui ne peut convenir qu'à celle de la lune. Un homme qui se trouve dans la rue du côté éclairé par le soleil, voit très-distinctement tous les objets qui sont de l'autre côté dans l'ombre.

Comme les modes passées peuvent renaître, quelqu'absurdes qu'elles soient, il est bon de s'opposer au retour de celle des *repoussoirs*. Nous croyons donc qu'il n'est pas inutile de rapporter ici, du moins en substance, ce que M. Cochin a écrit contre cette convention ridicule. Il n'a fait, comme il l'avoue lui-même, que répéter ce qu'il avoit appris de l'Argillière, savant élève d'une école coloriste.

Il pose pour principe que, *les ombres les plus fortes en obscurité ne doivent pas être sur les devants du tableau; qu'au contraire les ombres des objets qui sont sur ce premier plan doivent être tendres & reflé-*

tées, & que les ombres les plus fortes & les plus obscures doivent être aux objets qui sont sur le second plan.

Il avertit que, dans cette règle, il fait abstraction des couleurs particulières de chaque objet, & qu'en disant qu'une ombre est plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle soit plus forte de couleur, mais seulement plus forte d'obscurité.

Il donne, pour démonstration de son principe, l'exemple d'une muraille fuyante, ombrée dans toute sa longueur, & portant aussi, dans toute sa longueur, une ombre sur le terrein : il affirme, ce qui s'accorde avec la vérité dont chacun peut juger par soi-même, que ces ombres, en s'éloignant jusqu'à une assez grande distance, augmentent sensiblement d'obscurité. On peut faire la même démonstration dans une allée d'arbres, ou dans une galerie ornée de statues qu'il faut alors regarder en se plaçant de manière que la première se détache sur la seconde & ainsi de suite. Des rangs de colonnes successives offrent le même phénomene : l'ombre de la première se détache en clair sur l'ombre de la seconde ; celle-ci est plus tendre que celle de la troisième, & ainsi de toutes les autres, jusqu'à une distance assez grande ; alors à cette gradation succède une dégradation semblable, c'est-à-dire que les ombres s'affoiblissent en s'éloignant.

Il faut observer que des personnes prévenues du principe contraire pourroient ne pas appercevoir bien sensiblement cet effet & en nier l'existence, si on vouloit le leur démontrer sur des objets qui eussent peu de distance entr'eux. On doit donc choisir, pour

cette démonſtration, des vues d'une aſſez grande étendue.

Ajoutez que des perſonnes qui auroient la vue trop courte ne feroient pas propres à recevoir cette démonſtration. L'ombre la plus forte pour eux feroit à une diſtance ſi voiſine, qu'elles n'appercevroient pas ſenſiblement la dégradation qui ſe trouveroit entre cette ombre & celle d'un objet plus prochain. M. Cochin, pour les convaincre, entre dans des détails ſur le mécaniſme de la lumière.

» 1° Nous ne voyons, dit-il, la couleur & la » forme des objets de la nature, que par la réflexion » de la lumière qui les frappe, qui ſe refléchit, & » qui vient en peindre une image au fond de nos » yeux. Ainſi, dans la privation de toute lumière, » quoique les objets exiſtent autour de nous, nous » ne les voyons point; & ce ne peut être que parce » qu'ils ne nous renvoyent point de rayons de lu» mière qui nous les peignent.

» 2° C'eſt la plus ou moins grande quantité de » ces rayons, & la force plus ou moins grande avec » laquelle ils frappent nos yeux, qui produit en nous » la ſenſation de lumière plus ou moins vive. Ainſi » la diminution de la lumière détruit la netteté & » l'éclat des images qu'elle peint à nos yeux.

» 3° L'action des rayons de la lumiere s'affoiblit » par la diſtance qu'elle a à parcourir. Un flambeau, » à une diſtance très-éloignée, ne nous paroît pas » auſſi brillant que lorſqu'il eſt proche.

» 4° La lumière perd conſidérablement de ſa force, » à chaque fois qu'elle ſe refléchit; ce qui fait que, » quoique nous voyons très-diſtinctement une lumière

» très-éloignée de nous, nous ne voyons pas néan-» moins les objets qu'elle éclaire autour d'elle, parce » que les rayons de lumière que ces objets reflé-» chiffent ne peuvent point arriver jufqu'à nous, ou » ils y arrivent fi foibles, qu'ils ne peuvent affecter » nos yeux d'une manière qui nous foit fenfible Or » ce qui eft vrai d'une lumière telle que celle d'un » flambeau, eft également vrai de celle du foleil, » quoique dans une proportion différente.

» On peut, continue M. Cochin, comparer l'action » de la lumière au mouvement d'une balle de billard » qui, étant pouffée, va frapper une bande, qui la » renvoye contre une autre, d'où elle eft encore » renvoyée contre une troifième. Chaque fois qu'elle » eft renvoyée par quelque bande, elle perd de fa » force, tant qu'enfin elle s'arrête d'elle-même quoi-» qu'elle n'ait pas parcouru, à beaucoup près, un » chemin auffi long qu'elle auroit fait, fi elle n'a-» voit rencontré aucun obftacle. La réflexion de la » lumière a cependant cette différence, qu'un feul » rayon de lumière, quelque délié qu'on le fuppofe, » doit être regardé comme une gerbe de rayons qui, » en fe réfléchiffant, font renvoyés à la ronde ».

Ici M. Cochin reprend l'exemple de la muraille, qu'il a déjà employé. Le terrein fur lequel elle s'élève réflechit, en tous fens, des rayons dont une partie vient le peindre à nos yeux fous une image vive & brillante, parce qu'ils n'ont fouffert qu'une première réflexion. Une autre partie de ces rayons frappe la muraille & l'éclaire de ce qu'on appelle lumière de *réflet*. Ces rayons réflechis une fois contre la muraille, en rejailliffent, & viennent la peindre à nos yeux,

ſans quoi nous la verrions parfaitement obſcure. Comme ces rayons ont ſubi deux réflexions, la première du terrein ſur la muraille, la ſeconde de la muraille à nos yeux, ils ſe ſont affoiblis : d'où il arrive que nous voyons la muraille plus obſcure que le terrein, dont l'image eſt parvenue à nos yeux par une ſeule réflexion.

Une partie des rayons qui ſont réflechis par la muraille, tombe ſur le terrein ombré, & n'apporte à nos yeux l'image de ce terrein que par une troiſième réflexion : ainſi ce terrein nous paroît plus obſcur que la muraille dont l'image nous eſt venue par une ſeconde réflexion. Tel eſt le principe phyſique de cette règle du clair-obſcur que *l'ombre portée eſt toujours plus forte que l'ombre du corps qui la porte.*

L'ombre de la muraille, & celle qu'elle porte ſur le terrein, ne recevant qu'une lumière réflechie deux ou trois fois, parviendroit à nos yeux encore plus obſcure s'il ne s'y joignoit pas une lumière qui nage dans toute la maſſe de l'air, & qui nous arrive par une première réflexion.

Mais puiſque la lumière s'affoiblit par la diſtance qu'elle parcourt, les rayons qui viennent des parties de la muraille les moins éloignées de l'œil, ont plus de force que ceux qui viennent des parties plus diſtantes; car les rayons qui apportent dans nos yeux l'image de ces parties, tant ceux qui ont été réflechis par le terrein, que ceux dont l'air eſt impregné, ont ſubi un plus grand affoibliſſement dans la route plus longue qu'ils ont parcourue. Ainſi les objets ombrés qui ſont loin de nos yeux, y ſont peints très

obſcurs, par maſſes, & ſans aucun reflet, & par conſéquent plus noirs que les objets moins éloignés.

Il ſemble qu'on devroit inférer de ce principe, que les ombres augmentant de force en proportion de leur éloignement ; celles qui ſont les plus voiſines de l'horizon ſont en même temps les plus obſcures. Il arrive cependant, au contraire, que les objets très-éloignés n'ont que des ombres très-foibles, parce qu'elles ſont exténuées par la maſſe épaiſſe de toutes les vapeurs qui ſont entre ces objets & nos yeux.

Il eſt donc certain qu'il eſt un point juſqu'où les ombres vont toujours croiſſant d'obſcurité, & après lequel elles diminuent toujours de force. On ne peut fixer ce point qui varie ſuivant la quantité de vapeurs dont l'air eſt chargé. Il eſt fort éloigné lorſque l'air eſt très-pur, comme dans les beaux jours d'été; il ſe rapproche conſidérablement quand l'air eſt plus vaporeux, comme il arrive même dans de fort beaux jours d'autonne.

On ne peut conteſter au peintre le droit de choiſir, pour éclairer ſon tableau, un air très-pur ou un air nébuleux : mais il eſt rigoureuſement obligé de rendre la ſorte de jour dont il a fait choix avec toutes les circonſtances qui l'accompagnent. S'il ſuppoſe l'air chargé de vapeurs, il doit repréſenter les objets du fond, même peu éloignés, comme au travers d'une eſpèce de brouillard; s'il les peint diſtincts & formés, qu'il ſe ſoumette à la loi inviolable que ſuit la lumière dans les jours ſereins. D'ailleurs comment imaginer d'épaiſſes vapeurs entre des grouppes qu'on ne ſuppoſe le plus ſouvent éloignés les uns des autres que de cinq à ſix pieds?

Il se présente des circonstances dans lesquelles les effets de la nature ne s'accordent pas avec les principes que l'on vient d'établir. » si par exemple, on » considère un berceau d'arbres, ou l'intérieur d'un » bâtiment voisin & ombré, dans lequel la lumière » qui vient de tout le ciel ne puisse entrer, & qu'a- » près cette partie ombrée & prochaine, il se trouve » un plan vuide qui reçoit une grande lumière, » alors ces ombres voisines paroîtront les plus fortes, » & sembleront même plus obscures qu'elles ne le » sont en effet, & les ombres des objets qui sont au » de là du plan lumineux se montreront plus foibles, » quoiqu'elles ne soient pas éloignées ». C'est que la quantité de rayons renvoyés par le plan vivement éclairé nous éblouit, & qu'une impulsion violente en détruit une plus foible.

M. Cochin suppose encore le spectateur placé dans une chambre à l'endroit le plus éloigné de la fenêtre. « S'il considère de là, dit-il, les ombres refletées » qui sont plus près de la fenêtre, il arrive que ces » ombres, qui sont plus éloignées de lui, sont plus » refletées que les autres; mais c'est parce que la lu- » mière ne parvient pas également jusqu'au fond de » la chambre; elle est plus forte près de la fenêtre, » & les reflets qu'elle envoye sont plus clairs aux » endroits où elle a plus de force ». Mais si l'on se place de manière qu'on ait la fenêtre de côté, on verra reparaître l'effet des devans plus refletés que les fonds.

Il se trouve quelquefois, mais rarement, dans les objets du premier plan, des ombres, ou plutôt des touches, qui ont plus de force que les ombres éloi-

gnées. Ce ſont des effets qu'on peut ſe procurer quand ils ſemblent néceſſaires ; mais il faut obſerver que ces touches ne ſe trouvent que dans des enfoncemens qui ne peuvent recevoir ni la lumiere immédiate du ciel, ni celle que refletent les objets environnans.

» Dans tout ce que j'ai dit, ajoute M. Cochin, j'ai » fait abſtraction de toutes les couleurs locales, & j'ai » conſidéré tous les objets de la nature comme s'ils » n'en avoient qu'une ſeule, parce qu'il y a quantité » de cas particuliers qui réſultent de la différence des » couleurs, quoiqu'ils ſoient cependant toujours ſou- » mis à la loi générale ; ſeulement elle eſt moins ſen- » ſible alors. Les couleurs les plus claires réfléchiſſent » plus de rayons, & les couleurs brunes en réfléchiſ- » ſent d'autant moins qu'elles ſont plus foncées. Si les » couleurs brunes ſe trouvent ſur le ſecond plan du » tableau, leurs ombres ſeront encore plus obſcures » qu'elles ne le ſeroient; ainſi l'effet dont je parle » des ombres éloignées plus fortes en deviendra » encore plus ſenſible. Si au contraire les couleurs » les plus brunes ſont ſur le devant du tableau, & » que les objets qui ſont ſur le ſecond plan ſoient » de couleurs claires, alors il arrivera que les om- » bres les plus fortes du tableau ſeront ſur le devant, » par cette raiſon de la diverſité des couleurs : mais » le principe ſubſiſte également. Les couleurs locales » claires, qui ſont ſur le ſecond plan, auront toujours » des ombres plus obſcures qu'elles n'en auroient eu, » ſi elles ſe fuſſent trouvées ſur le devant, & les » couleurs brunes, qui ſont ſur le devant, auront » des ombres plus refletées qu'elles n'en auroient eu, » ſi elles ſe fuſſent trouvées ſur un plan plus éloigné ».

M. Cochin n'auroit pas besoin de chercher dans les ouvrages de l'art des exemples pour autoriser une théorie démontrée dans la nature : il l'appuye cependant sur la pratique constante de Paul Véronèse. « Dans » tous les tableaux, dit-il, que j'ai vus de ce maître » à Venise, j'ai toujours remarqué que les grouppes » du devant du tableau sont traités de reflet. Les tou- » ches même qui s'y trouvent sont plus foibles que » les ombres des grouppes qui sont sur le second plan. » Le Guide a suivi cette règle dans plusieurs de ses » tableaux ; je ne dirai pas dans tous, car je ne les » ai pas tous examinés dans cette idée ».

Notre artiste entre dans le détail des avantages que doit procurer à l'art l'observation de ce principe. La plus grande force des ombres étant rejettée sur un plan plus reculé, donnera plus d'étendue à la perspective aërienne, puisque l'on comptera plusieurs plans avant d'arriver à l'ombre la plus forte, & qu'ensuite il res- tera un grand nombre de plans de dégradation, au lieu que dans la pratique contraire, on passe à la dé- gradation en partant du premier plan. D'ailleurs l'œil n'aura pas l'embarras de tous ces trous de noir, de toutes ces touches qui troublent le repos, parce que les ombres les plus fortes étant éloignées, offriron des bruns en grandes masses & sans touches, & que les reflets rendront celles du devant médiocrement sensibles. Enfin on évitera de faire des tableaux noirs, & cependant on pourra les faire vigoureux.

Et il ne faut pas craindre que les premiers plans du tableau ne se tirent pas assez en avant : car il n'est pas ici question des couleurs particulières de chaque objet. Quoique les ombres soient tendres, ces

couleurs peuvent n'être point foibles : elles auront au contraire d'autant plus de vivacité qu'elles feront plus voisines de l'œil.

Il n'en est pas de même quand on est réduit au noir & au blanc, comme dans la gravure : on est quelquefois obligé de tirer les premiers plans de dessus leurs fonds par quelques touches ou quelques contours. Mais cet inconvénient de la gravure, & du *monochrome* en général, ne peut empêcher la peinture de mettre à profit tous ses avantages.

(*Article extrait des œuvres de M.* COCHIN).

RÉSOLU (adj.) RÉSOLUTION (subst fem.) La *résolution* dans l'art est, comme dans tout, une qualité contraire à l'indécision. Elle s'applique le plus ordinairement aux effets du clair-obscur, à l'expression des formes, au choix des attitudes, & enfin au méchanisme de l'art.

Par rapport au choix des lumières & des ombres dans un tableau, dans une estampe, & dans un dessin, ce qui est résolu répond au *partito* des Italiens. Nous rendons aussi ce mot en françois par *parti* ; *un ouvrage d'un grand*, *d'un beau parti*, offre une signification à peu-près égale avec le mot résolu.

Un ouvrage d'un effet *résolu* est celui dont les masses fièrement exprimées accusent, d'une manière bien décidée, celles qui sont brunes & celles qui sont claires. Le Caravage, le Titien, surtout dans son beau tableau de l'Eglise Saint-Jean à Venise, Lahire dans celui où Saint-Paul est renversé, le Tintoret, Jouvenet, dans presque tous leurs ouvrages, offrent des exemples remarquables de la *résolution* dans les effets.

Les grands deſſinateurs ont preſque tous été *réſolus* dans le choix des attitudes, & dans la manière de rendre les *contours*. Mais les modèles les plus frappans de la *réſolution* des formes, ſont les ouvrages diſtingués des ſculpteurs antiques. Parmi la multitude de leurs chefs-d'œuvre, il faut citer *l'Hercule Farneſe*, *l'Hercule Commode*, le jeune *Faune*, *l'Antinoüs* & ſurtout les *Lutteurs* & le *Gladiateur* dont la vue ſeule inſpire le goût de la *réſolution*.

Quant à ce qui caractériſe un pinceau *réſolu*, c'eſt celui qui, partant d'une main décidée, d'un jugement prompt, d'un caractère ardent, exprime avec fermeté tout ce qu'un homme ſavant aura conçu. Mais ce qu'on appelle ici un pinceau *réſolu* n'eſt jamais la ſuite de la recherche d'un auteur : la touche part involontairement de ſon pinceau comme de ſon eſprit.

Nous avons démontré dans le mot *pinceau* que ſi la fermeté ou la *réſolution* de la touche étoit l'effet d'une convention d'école, ou de la ſeule adreſſe de la main, plutôt que le réſultat du ſavoir, cette ſorte de mérite dégénéroit alors en manière affectée, & n'étoit pas digne de l'eſtime de l'homme inſtruit.

Les peintres qu'on peut citer pour la *réſolution* de pinceau ſont en grand nombre, parce que, ſi l'on en excepte les manières très-fondues, le ſavoir a ordinairement une expreſſien vive & réſolue. Les plus remarquables dans les différentes écoles & dans les différens genres, ſont le Giorgion, Tempeſta, le Caravage, Ribera, Velaſquez, Carle du Jardin, Jean Méel, Lahyre & Jouvenet. Nous ferons remarquer que les artiſtes *réſolus* dans leur exécution, le ſont auſſi dans les autres parties de l'art, parce que ce

talent part de la même trempe d'esprit & de goût qui produit des succès de même sorte dans l'effet & dans le dessin. (*Article de M. Robin*).

RESSEMBLANCE (subst. fem.) Plusieurs figures dans un même ouvrage, ne doivent pas se ressembler. Il ne suffit pas que les traits du visage ne soient pas ressemblans ; il faut marquer une diversité sensible dans toutes les parties, sans quoi l'art témoigneroit son impuissance à lutter contre la richesse & la variété de la nature. Il seroit aussi difficile de trouver dans la nature deux personnes qui eussent la même conformation, les mêmes habitudes corporelles, le même geste, le même maintien, que d'en trouver deux qui eussent le même visage. Les artistes ne pécheroient jamais contre cette diversité, s'ils étoient précis, & s'ils changoient de modèle à chaque figure. Un maître peut leur servir d'exemple à cet égard, & c'est encore ce même Raphaël qu'on peut leur offrir pour exemple dans tant d'autres parties.

Quand, dans une suite de tableaux du même maître, le même personnage doit se reproduire, il est de la convenance qu'il se ressemble toujours à lui-même, & qu'on observe seulement dans les différentes représentations de ce personnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui représenteroit les aventures d'Ulysse, Ulysse devroit toujours être reconnu, excepté quand ses traits ont été changés par Minerve.

Il y a des peintres qui répetent toujours la même tête, ou du moins des têtes toujours ressemblantes entr'elles dans tous leurs tableaux : il semble qu'ils ne

peignent que l'hiſtoire d'une ſeule famille. C'eſt publier leur négligence à varier leurs modèles, ou, plus ſouvent encore, c'eſt apprendre au public qu'ils n'en conſultent aucun. (L)

RESSENTI, (adject.) On dit, *ce modèle a des formes reſſenties ; le deſſin d'Annibal Carrache eſt reſſenti, &c.*

La ſignification de cet adjectif eſt fort circonſcrite, & n'eſt guere applicable que dans les exemples que nous venons de donner. Nous n'avons donc qu'à expliquer quel eſt le vrai caractère des ouvrages de l'art, ou des corps naturels auxquels on peut donner l'épithète *reſſenti*.

Les entrelacemens & les liaiſons qui exiſtent entre les organes du mouvement, & la peau qui les recouvre, ſont les cauſes de l'erreur des yeux peu exercés à les conſidérer.

Ainſi quand un jeune élève commence à copier le corps humain, il n'apperçoit pas les impreſſions muſculaires. Les contours extérieurs qu'il voudroit imiter lui paroiſſent dénués de formes, & le trait de ſon deſſin eſt conforme à cette première manière de voir la nature, A peine les plus gros muſcles y ſont-ils indiqués.

Cependant à meſure qu'il s'exerce ſoit d'après nature, ſoit d'après les ſtatues antiques, il prend l'habitude de comparer les formes entr'elles & il les fait ſentir dans ſon ouvrage.

Si enſuite devenu homme, il a un eſprit ardent, il s'échauffe aiſément dans l'étude de ſes modèles, & s'il a bien étudié les proportions, les mouvemens &

les places des muſcles, il les rend avec ſentiment, il prononce toutes les formes avec énergie, & produit ce qu'on appelle un deſſin *reſſenti.*

On reconnoît ce genre de mérite dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabreſe, de Jouvenet & de beaucoup d'autres.

La nature montre partout des formes, mais elles ne ſont pas toujours *reſſenties.* Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée & d'une profeſſion délicate, n'offrent que des muſcles doux, & des tranſitions fines; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui ſont nés robuſtes, montrent un contour *reſſenti*; on remarque même que les membres les plus ſpécialement chargés du genre de travail auxquels les hommes s'occupent, ont les formes muſculaires les plus *reſſenties.*

Les obſervateurs judicieux de la nature, ceux qui ont cru devoir la repréſenter avec les variétés dont elle eſt ſuſceptible, nous ont montré que l'on ne devoit pas excluſivement affecter les formes *reſſenties*; & c'eſt avec raiſon qu'un deſſinateur univerſellement *reſſenti* doit être regardé comme un artiſte *maniéré.*

Les chefs-d'œuvres de l'antique ſont des exemples fort ſenſibles de la diverſité que l'art peut employer pour exprimer les natures diverſes. C'eſt ainſi que l'Hercule Farneſe, les Lutteurs ont des formes *reſſenties*; qu'elles ſont au contraire douces & fines dans l'Antinoüs, & l'Apollon du Belvédère; enfin qu'elles ont des tranſitions preſqu'imperceptibles dans la Vénus & dans l'Hermaphrodite.

Raphaël eſt peut-être le ſeul peintre à citer pour la préciſion & la variété des formes à adopter dans les

différentes figures : il s'eſt preſque toujours montré le maître de ſubordonner la nature aux ſujets, & il la deſſinoit tantôt fine, tantôt *reſſentie*, ſelon l'eſpèce d'objets qu'il avoit à préſenter aux yeux. (*Article de M. Robin.*)

RESSORT, (ſubſt. maſc.) Ce mot, qui appartient à la phyſique & à la mécanique, eſt quelquefois employé métaphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une compoſition pittoreſque. On dit qu'une compoſition a du *reſſort* pour ſignifier qu'elle a de l'action : ſi elle eſt froide & ſans vie, on dit qu'elle manque de *reſſort.* On ſoupçonne que les peintres de l'antiquité n'ont pas connu le *reſſort* de la grande machine pittoreſque, & je le crois : mais je crois auſſi qu'ils ont connu au plus haut dégré des parties de l'art encore ſupérieures, telles que la beauté, le caractère & l'expreſſion. Comme il eſt vraiſemblable qu'ils ont traité rarement des ſujets propres à la grande machine, & qui exigeaſſent un grand *reſſort*, on ne peut guère leur reprocher d'avoir peu connu une partie de l'art qui ne convenoit point aux ſujets qu'ils ſe plaiſoient à choiſir.

Ces idées de grand mouvement, de *reſſort*, de grande machine, qui ſont entrées dans la tête des modernes, ont fait à l'art plus de tort qu'on ne penſe : de là ſont venus les mouvemens exagérés, les imaginations folles, les expreſſions outrées, les compoſitions tourmentées. Tous les artiſtes ont voulu ſe diſtinguer par la chaleur, & ceux que la nature avoit deſtinés à la ſageſſe, ſe piquant de répandre à froid beaucoup de mouvement dans leurs ouvrages,

n'ont fait qu'augmenter le troupeau ſervile des imitations. *Imitatores ſervum pecus.* Il y auroit bien peu d'hommes qui cultivaſſent les arts ſans ſuccès, ſi chacun ſavoit connoître & choiſir le genre qui lui convient.

La plus froide ſageſſe peut mériter & obtenir des applaudiſſemens, & la folie elle-même ne manque pas d'agrémens quand elle n'eſt pas déplacée. *Dulce eſt inſanire in loco.* Je ne crois pas que Michel-Ange, Raphaël, le Dominiquin, aient connu les mots de *reſſort* & de grande machine, comme termes de leur art; quoique le premier eût dans l'ame un terrible *reſſort*, & que tous aient traité ce qu'on appelle des ſujets de grande machine. Ces expreſſions ſont nées avec les *machiniſti*, les *pittori di machine*, les Cortone, les Solimene, les Corrado &c.

Il ſemble que, dès le quinzième ſiècle, Léon Alberti ait prévu le règne des *peintres machiniſtes.* « Je » blâme aſſurément, dit-il, les peintres qui, pour paroître fertiles, & pour ne pas laiſſer d'eſpace vuide » dans leurs ouvrages, ne ſuivent aucune règle dans » leurs compoſitions, & placent tout au haſard & » ſans ordre, de ſorte que leurs productions ne pré» ſentent aucun ſujet déterminé & ne ſont qu'un tu» multe confus; tandis que celui qui veut mettre de » la dignité dans l'hiſtoire, doit chercher ſurtout la » ſimplicité. En effet, comme un prince montre de » la majeſté en exprimant ſes volontés en peu de » paroles, mais avec aſſez d'autorité pour que ſes » ordres ſoient remplis, de même un tableau d'hiſtoire » augmente en dignité quand il n'offre que le nom» bre requis de figures, & cette variété limitée lui

» donne

» donne de la grace. Je hais la solitude dans les sujets » d'histoire ; mais je suis loin aussi d'approuver cette » abondance qui nuit à la dignité ; & j'aime beau» coup mieux trouver dans ces sortes de tableaux ce » que je vois observé par les poëtes tragiques & » comiques, qui, pour représenter leur sujet, n'em» ployent que le moins de personnages qu'il leur est » possible ». (L)

RETOUCHER, (v. act.) RETOUCHE (subst. fem.) J'expliquerai bientôt ce que signifie dans la peinture le mot *touche*. Les mots dont il est question dans cet article, ne sembleroient en être qu'une réduplication ; mais ils ont une signification plus générale & différente à quelques égards. La *touche*, comme je le dirai, est un signe d'expression. La *retouche* & *retoucher* expriment le soin que se donne un peintre en retravaillant à son ouvrage. Ces mots signifient encore le soin que prend un professeur ou un maître à corriger les ouvrages ou les études de ses élèves ; enfin on dit d'un homme habile ou ignorant, qui fait profession de réparer les tableaux endommagés, qu'il les *retouche*, c'est-à-dire, qu'il place de la couleur où il en manque & quelquefois même où il n'en manque pas.

Lorsqu'un artiste modeste & convaincu de la nécessité d'atteindre à la perfection, dit : » je veux » *retoucher* mon ouvrage, j'y vois des négligences » ; il se sert de ce mot dans le sens dans lequel Boileau employoit le mot *repolir* en disant :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
Polissez-le cent fois & le repolissez.

J'obſerverai, à l'occaſion de ce précepte ſi juſte en général, qu'il a cependant quelques inconvéniens lorſqu'on l'applique à la peinture. Car ſi quelquefois le ſtyle poli & repoli d'un écrivain fait ſentir la peine qu'on y a priſe, ſi l'on s'apperçoit même de cette peine en quelques endroits de l'auteur immortel que j'ai cité, la peinture d'un tableau trop *retouché* rend un témoignage phyſique, & par là bien plus ſenſible, du ſoin laborieux de l'artiſte; la couleur, délicate par ſa nature, ſe montre alors viſiblement fatiguée & altérée par les peines qu'on s'eſt données.

Il y a donc plus d'inconvénient par la différence du méchaniſme des deux arts, à *retoucher* trop un tableau qu'à repolir cent fois un poëme.

Je ne m'arrêterai pas ici ſur ce qu'on appelle particulièrement *retouche*, dans les reſtaurations des ouvrages de peinture, en ayant déjà parlé à l'article Raccommodage ou réparation des tableaux, en expliquant les procédés connus qu'on y employe de nos jours.

Quant à la partie de l'inſtruction des maîtres, qui conſiſte en ce qu'on appelle, en terme d'école de peinture, *retoucher* les élèves, elle eſt ſans doute infiniment eſſentielle; mais elle ne comporte cependant que des obſervations & point de règles fixes.

Les maîtres (je l'ai dit au mot artiſte) peuvent influer beaucoup ſur les progrès de leurs élèves, par les modèles qu'ils leur font imiter & par les preuves démonſtratives qu'ils doivent leur donner, en *retouchant* leurs ouvrages, des défauts dans leſquels ils ſont tombés.

Il eſt quelques arts qui rendent ce moyen d'inſ-

truction plus convainquant, tels que sont la musique, le dessin, la gravure, la sculpture, la peinture, l'architecture. La *retouche* n'est pas aussi visiblement démonstrative dans l'art des vers, & même dans celui de l'éloquence; mais pour m'en tenir à celui dont je dois parler, lorsque le maître, en passant un nouveau trait à côté ou sur le trait que lui présente l'élève, lui fait observer incontestablement combien cette *retouche* rend l'imitation plus conforme au modèle qui se trouve présent pour affirmer la vérité, que celui qu'avoit tracé le jeune disciple; lorsqu'il accompagne cette comparaison démonstrative d'une instruction claire, courte & appropriée au degré d'avancement, ainsi qu'à l'intelligence du dessinateur, il est certain que l'évidence se joint au raisonnement, & que cette leçon, qui passe à la fois dans l'esprit par les yeux & par les oreilles, doit être très-efficace.

La *retouche* du maître, doit donc être toujours accompagnée d'une explication, ou d'une instruction, dont elle doit être regardée comme la démonstration.

Il en est de même de la composition & de la couleur; & je pense que j'en dis assez sur ce sujet pour donner lieu à toutes les applications qu'en peuvent & en doivent faire les maîtres de l'art, à qui il ne m'appartient pas d'enseigner. (*Article de M. Watelet*).

RETOUCHÉ. (part. pass.) Quoique l'on dise qu'un maître *retouche* son tableau, pour faire entendre qu'il y donne des forces, des finesses, qu'il y met la dernière main, on entend toujours par tableau *retouché*, un tableau raccommodé.

En gravure, on appelle épreuve *retouchée*, une épreuve d'une planche non-terminée, & qu'au moyen du crayon ou du lavis, on a conduit à l'effet que doit produire la planche finie. Mais on entend toujours par planche *retouchée*, une planche usée dont on a réveillé les travaux. (L.)

REVEILLON (subst. masc.) Être réveillé indique un mouvement suggéré, qui fait sortir du sommeil ou du repos.

Ceux qui regardent des ouvrages de peinture ne sont, au moins la plupart, que trop enclins à une sorte d'indifférence qui ressemble assez à l'assoupissement. La pratique de la peinture fournit quelques moyens, pour ainsi dire méchaniques, de réveiller les assoupis; mais ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'esprit. Les moyens que donne la partie du métier, sont ce qu'on appelle *reveillons de lumière*, *reveillons de couleur*, *réveillons de touche*.

Les *réveillons* de lumière sont autorisés par certains effets ou accidens, sur lesquels je me suis étendu à l'article accident. Il y faut joindre cependant un effet plus ordinaire que produit l'éclat qui rejaillit des corps qui ont une certaine dureté & qui sont polis, comme les métaux. Ces éclats ou brillans n'ont lieu que dans un seul point d'un plan, parce qu'en chaque plan, il n'y a qu'un seul point en effet qui reçoive la lumière la plus vive. Le peintre est souvent assez embarrassé pour représenter cet éclat, parce que le blanc pur qui est la dernière ressource de l'artiste, est bien loin d'approcher de l'éclat réfléchi de la lumière. A

cet égard, l'impossibilité est excusée, & l'intention artistement exprimée rappelle au moins l'idée de ce que l'art ne sauroit imiter.

Les *reveillons de couleur* sont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autorisent des dispositions bien ménagées dans le clair-obscur. Ces dispositions s'opèrent principalement par les accidens dont les nuages sont susceptibles, par des corps interposés ou dont l'interposition supposée laisse échapper la lumière, qui semble alors éclairer plus vivement la couleur des objets sur lesquels elle tombe & se répand. On sent aisément que le choix de la couleur des objets qui est le plus souvent à la disposition de l'artiste, surtout relativement aux draperies & à certains accessoires, entre dans les moyens de placer les *réveillons de couleur.*

Enfin les *réveillons de touche* sont de légères exagérations qu'on excuse par l'effet qu'elles produisent, en attachant ou excitant l'attention sur des objets intéressans. C'est ainsi que, dans le récit d'un fait, une expression hardie qui passe les limites de la plus extrême justesse, non-seulement trouve grace, mais plaît en réveillant l'attention de ceux qui écoutent. Les *réveillons*, de quelque nature qu'ils soient, servent donc à appeller le regard & à le ramener, s'il s'égare, à l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiste demande qu'il se fixe davantage.

La peinture, physiquement muette & immobile, employe les moyens qu'elle a, pour suppléer à ceux qui lui manquent, comme le muet qui, ne pouvant appeller, fait des mouvemens & des espèces de cris pour qu'on vienne à lui.

Il faut cependant obſerver que les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art & employés avec diſcrétion. Un homme aſſoupi ne ſait pas mauvais gré à celui qui l'éveille, mais il ne veut pas qu'on le tourmente. D'ailleurs les *réveillons* en peinture montrent une ſorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, & l'art le plus parfait eſt celui de cacher l'art. (*Article de M. Watelet.*)

Les Réveillons ſont ſouvent formés par des traits de lumière artiſtement jettés ſur des maſſes qui en ſont privées ; ils leur rendent le piquant que riſquoit de leur ôter cette privation. On peut les comparer aux diſſonances dans la muſique qui doivent toujours être ſauvées : il faut de même que les *réveillons* ſemblent près de rompre l'accord du tableau, & que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruiſent la monotonie, & doivent toujours reſpecter l'harmonie.

RÉUNION, (ſubſt. fem.) Le *beau de reunion* eſt le beau compoſé des plus belles parties qui ſe trouvent dans différens modèles choiſis La nature ne raſſemble jamais toutes ſes perfections dans un ſeul individu ; il faut donc que l'artiſte les cherche dans pluſieurs, & c'eſt par un tel choix que les Grecs ſe ſont élevés à ce haut dégré de beauté qu'on admire dans leurs ouvrages & qui fait le déſeſpoir des modernes. Zeuxis, pour faire une Hélene, choiſit les plus belles filles de Cortone, & un entretien de Socrate avec le ſculpteur Parrhaſius, qui nous a été conſervé par Xénophon, prouve que c'étoit la pratique générale des anciens.

De la réunion ou du choix doit résulter le beau, non-seulement dans chaque figure, mais dans toute la composition. L'artiste peut l'enrichir d'objets qu'il n'a pas vus ensemble, mais qu'il réunit pour décorer sa scène.

Ce qu'on appelle une vue est la copie fidèle d'un paysage tel que le peintre l'a vu dans la nature : le paysage composé admet la beauté de réunion; l'auteur y rassemble des objets qu'il a vus séparément & dont il compose un tout.

Le *beau de réunion* n'est pas encore le *beau idéal*. Pour s'élever à celui-ci il faut ajouter aux belles parties choisies dans la nature un caractére plus grand encore ; il faut aggrandir les grandes formes en supprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modéles. C'est ce que Mengs entendoit, quand il a dit que » l'artifice de ce style consiste à savoir former une unité, en joignant dans un même objet les » idées du possible & de l'impossible ».

Il faut que l'on trouve dans une figure idéale toutes les formes qui sont nécessaires au mouvement & a l'expression, afin que cette figure paroisse *possible*, c'est à dire capable de remplir les fonctions auxquelles elle est destinée : mais il faut en même temps qu'on n'y trouve pas les petites formes qu'on nomme les pauvretés de la nature, & dans ce sens, elle est *impossible*, puisqu'on ne peut en trouver de modèle. Si l'idéal s'éleve jusqu'à l'expression de la nature divine, privée des vaisseaux sanguins, la figure devient plus impossible encore ; mais elle doit toujours conserver les grandes parties nécessaires, ensorte qu'elle semble *possible* quoiqu'elle ne le soit pas en effet. L)

RICHESSE, (subst. fem.) Il est difficile de déterminer ce qui fait la *richesse* d'un tableau puisqu'elle peut consister dans ce qui fait le principal objet de la composition, dans les accessoires, dans la couleur, dans les effets. Toute *richesse* qui ne tient pas au fond du sujet doit être épargnée; elle nuit à l'objet principal, & l'offusque plus qu'elle ne l'embellit. Les maîtres les plus renommés par leur sagesse ont donné l'exemple de cette heureuse économie, & l'on risquera peu de s'égarer en prenant pour modèle Raphaël, les Carraches, le Poussin. Lebrun lui-même quoiqu'il n'ait pas été fâché de montrer ses *richesses*, ne les a jamais étalées avec profusion.

Mais laissons parler Félibien. Son autorité est grande; car on ne peut guère douter que ses principes, à cet égard, ne fussent ceux qu'il avoit reçus du Poussin, son ami, & que ce grand peintre avoit consacrés par sa pratique.

» Ce n'est pas, dit-il, un témoignage de peu de » doctrine à un peintre, quand il retranche plusieurs » parties, quoique belles, de crainte que cette beauté » ne fasse tort à son principal sujet; comme lorsqu'il » affecte d'ôter les couleurs vives dans les draperies, » & toutes sortes de broderies dans les vêtemens, de » peur que ces petits avantages ne nuisent à ceux » d'une belle carnation; ou bien encore lorsqu'il » ne veut pas donner de la gaîté à un paysage, afin » que la vue ne s'y arrête pas, mais qu'elle se porte » aux figures qui sont faites pour être le principal » objet du tableau. Car il est vrai qu'il y a des ou- » vrages qui, pour être trop riches, en sont moins » beaux, comme il arriva à la statue que Néron fit

» dorer, qui ne put augmenter de prix sans perdre
» beaucoup de sa grace. Ce peintre pensoit avoir bien
» réussi, qui, montrant à Apelles un tableau où il
» avoit peint Hélene richement vêtue, lui en de-
» mandoit son avis, ou plutôt son approbation. Mais
» Apelles lui répondit avec sa sincérité ordinaire,
» qu'il avoit fait une figure fort riche, mais non
» pas belle. La beauté ne consiste point dans les pa-
» rures & dans les ornemens : un peintre ne doit pas
» s'arrêter aux petits ajustemens, surtout dans les su-
» jets d'histoire, où il prétend représenter quelque
» chose de grand & d'héroïque. Il y doit faire pa-
» roître de la grandeur, de la force, de la noblesse;
» mais rien de petit, de délicat, ni de trop recherché.
» Il en est des ouvrages de peinture comme de ceux
» de poësie : il ne faut pas qu'il paroisse que l'ouvrier
» ait pris plus de plaisir à se satisfaire lui-même & à
» faire connoître le jeu de son esprit ou la délicatesse
» de son pinceau, qu'à considérer le mérite de son
» sujet.

» Les peintres, à l'imitation des poëtes, doivent,
» il est vrai, répandre dans leurs tableaux quelque
» chose d'agréable : mais cet agréable doit naître
» toujours du sujet que l'on traite, non pas de choses
» étrangères. Car on ne prétend pas retrancher les
» choses belles, quand elles sont propres aux lieux
» où on les met ; mais on condamne ceux qui gâtent
» un sujet qui, de soi, est noble & grand, parce
» qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens
» de certaines petites parties.

Félibien confirme ces principes par l'exemple même du Titien, qui cependant n'est pas du nombre des

peintres auſtères. « Il gardoit parfaitement, dit-il, » la maxime de ne pas remplir les tableaux de quantité de petites choſes; mais d'éviter le défaut où » tombent pluſieurs peintres, qui, par la quantité ex» ceſſive de parties dont ils compoſent leurs ouvrages, » les rendent petits & pleins de ce que les Italiens » appellent *triterie*. Auſſi faiſoit-il paroître les ſiens » admirables par une nobleſſe & une grandeur qui s'y » remarque. Par exemple, lorſque, dans la repré» ſentation de quelqu'hiſtoire, il y a un payſage dans » le fond de ſon tableau, ce payſage eſt grand : on » n'y remarque point une infinité de petites choſes; » les couleurs en ſont éteintes, quand elles doivent » ſoutenir ſes figures & leur ſervir de fond, parce » que celles ci paroîtroient beaucoup moins, ſi les » couleurs du payſage étoient trop vives. Les ciels, » les nuées, les arbres, toute l'étendue de la cam» pagne, & généralement tout ce qu'il repréſente, » eſt grand; les draperies des figures ſont amples, » évitant les vêtemens pauvres, les plis trop petits, » & mille autres choſes que quelques peintres affec» tent, qui cependant ne font que rendre leurs ta» bleaux plus confus.

Il n'héſiſte point à blâmer la *richeſſe* que Paul Véronèſe a répandue dans un de ſes tableaux repréſentant le repas chez le Phariſien. La beauté des habits, la ſomptuoſité des vaſes & tous les acceſſoires y ſont de la plus grande magnificence. « Je ſais bien, » dit notre auteur, que les anciens étoient très-ſomp» tueux dans leurs banquets, que le luxe paroiſſoit » non ſeulement dans le ſervice de leurs tables, mais » encore dans tous leurs autres meubles. Cependant

» un peintre doit toujours garder la convenance dans » ses tableaux, & n'y rien introduire qui ne soit con- » forme au sujet qu'il traite, & l'on peut douter que » Paul Véronese, dans les siens, ait observé les choses » comme vraisemblablement elles devoient être, puis- » qu'il y a mis une magnificence qui égale celle des » plus grands princes, ce qui ne peut convenir à des » particuliers, tels qu'étoient Simon, & Lévi, ni à » ceux qui invitèrent à leurs noces Jésus-Christ & la » Vierge. (Félibien entend ici les noces de Cana, du même peintre.) « Je l'estimerois s'il avoit répré- » senté de ces banquets fameux, tels que celui où » Cléopâtre traita Marc-Antoine : car, en ce cas, » il auroit pu faire voir des salles remplies de toutes » sortes de riches meubles, & des tables servies avec » une somptuosité extraordinaire, parce que cela au- » roit été de la dignité de cette grande reine, & con- » forme au luxe de ce temps-là ».

On pourroit ajouter que quand Véronese auroit re-présenté des festins donnés par les Romains les plus fastueux, ou par les princes leurs alliés, au lieu de peindre les banquets de particuliers dont il est parlé dans le nouveau testament, on auroit encore à lui reprocher toutes les fautes de costume qu'il se plaisoit à commettre.

Rubens a quelquefois mérité de semblables repro-ches. Je me contenterai de citer ici le tableau repré-sentant Tomiris, reine des Scythes, qui fait plonger dans le sang la tête de Cyrus. Peut-on reconnoître une souveraine des Scythes dans la magnificence de ses vêtemens ? Sont-ce des guerriers Scythes, ou ne sont-ce pas plutôt des Satrapes de Perse qui l'accompagnent?

L'hiſtoire raconte qu'elle fit plonger la tête de Cyrus dans une outre pleine de ſang : pourquoi donc, au lieu d'une outre, Rubens a-t-il repréſenté un grand & ſuperbe vaſe d'or? devoit-il donner un tel vaſe à une nation pauvre, vagabonde & guerrière, qui ſe vantoit de ne poſſéder que du fer? Il ſemble avoir tranſporté à la cour de Suze ou de Babylone une ſcène qui ſe paſſa entre les rochers de la Scythie. Des pelleteries, un coſtume ſauvage, des armes barbares, n'auroient pas procuré moins de *richeſſes* pittoreſques à ſon tableau, que l'or & les riches étoffes qu'il y a prodiguées.

La *richeſſe* en peinture n'eſt pas toujours celle des nations opulentes : des vêtemens ſimples, des toits ruſtiques, un ſite ſauvage, peuvent être auſſi riches, & ſont bien plus piquans, que des brocards, des édifices ſomptueux & un ſite altéré par la magnificence des habitans.

Tout ce qui eſt beau, eſt toujours riche dans les ouvrages de l'art : & le beau doit être toujours uni au convenable & au naturel. Une *compoſition riche*, n'a ſouvent rien de ce qu'on appelle *richeſſe* dans le langage ordinaire. C'eſt une compoſition dans laquelle on remarque une ſage abondance, exempte de profuſion. (L)

RITES RELIGIEUX. On trouve des prêtres dès les temps les plus reculés. Orphée étoit le prêtre de l'expédition des Argonautes. Chrysès, prêtre d'Apollon, eſt le premier perſonnage qui paroiſſe dans l'Iliade. Dans quelques endroits, comme à Syracuſe, le ſacerdoce s'obtenoit par élection, & ne duroit qu'une année.

Chez les Athéniens, & sans doute ailleurs, il y avoit, sous les prêtres, des ministres subalternes qu'on appelloit parasites, parcequ'ils participoient aux viandes des sacrifices. Les *Ceryces*, ou Héraults étoient aussi des officiers inférieurs de la religion : ils ordonnoient aux assistans de ne prononcer aucune parole qui pût troubler les prieres ou le sacrifice. De jeunes gens, sous le nom de *Néocores*, avoient soin de veiller au bon ordre, à la propreté, à la sureté des temples, & des ustensiles qui y étoient renfermés. On ne peut assurer que les prêtres, & les autres ministres des autels se distinguassent, dans la vie privée, par un habit particulier. Les monumens qui représentent des cérémonies religieuses, ne sont pas antérieurs aux temps où la Grèce fut soumise aux Romains, & l'on ne voit pas que ceux qui offroient le sacrifice eussent un habit qu'on puisse appeller sacerdotal. Un passage du faux Orphée nous apprend que ce prêtre se revêtit d'une longue robe noire pour célebrer une cérémonie magique. On voit sur un monument romain, la figure assise d'un souverain prêtre, Archiereus, vêtu d'une très-longue robe & coëffée d'une sorte de capuchon. Une figure de femme, qu'on soupçonne être celle d'une Pythie, parce qu'elle est debout à côté d'un trépied, est vêtue d'une longue robe, attachée d'une ceinture : elle a sur la tête un diadême, & son voile est rejetté en arrière.

Les Romains, suivant l'institution de Numa, avoient deux prêtres de chacune des trente curies. Ils étoient choisis par élection, & le sacerdoce appartint exclusivement aux patriciens, jusqu'à ce que le peuple eut obtenu le droit de participer à toutes les dignités.

On élisoit aussi les augures, ce qui prouve que la faculté de prédire l'avenir par le vol des oiseaux, ou par d'autres signes convenus, étoit une science qu'on pouvoit acquérir & non pas une inspiration. Quant aux Aruspices, qui consultoient sur l'avenir les entrailles des victimes, on les envoyoit étudier leur art en Etrurie.

Les sacrificateurs, au moment de la cérémonie, se voiloient la tête pour n'être point troublés par les distractions que peuvent causer les objets extérieurs. A Rome, ils se couvroient la tête d'un pan de leur toge, & en Grèce, d'un pan de leur manteau. Souvent ils avoient une couronne de fleurs ou de feuilles : ils avoient en main une *patere*, sorte de soucoupe dont ils se servoient pour faire des libations sur la victime. On voit sur plusieurs bas-reliefs, & entre autres sur la colonne Trajanne, des sacrificateurs qui ont la tête nue & sans couronne.

Les Temples étoient le plus souvent des édifices quarrés-longs ; il y en avoit cependant de ronds : on y déposoit quelquefois les armes prises sur les ennemis, on les ornoit les jours de fêtes de festons & de guirlandes; la statue de la divinité à laquelle le temple étoit consacré, étoit placée à l'Orient, du côté opposé à la porte.

Il n'est pas inutile aux artistes de savoir qu'ordinairement les temples de Jupiter, de Junon, de Minerve étoient bâties sur des lieux élevés : ceux de Mercure, dans le marché; ceux d'Apollon, ou de Bacchus, près du théâtre ; ceux de Mars, hors de la ville; ceux de Vénus, aussi hors de la ville, mais près de la porte. Cet usage n'étoit cependant pas

généralement obſervé. On ne doit pas donner de baſes aux colonnes des temples antiques.

Les autels des anciens étoient toujours iſolés, & formoient plutôt un meuble qu'une partie du temple. Ils n'avoient pas, comme ceux de nos égliſes, la forme d'une longue table; mais ils étoient ronds, triangulaires, ou quarrés : des bas-reliefs les décoroient : ils étoient creuſés dans leur partie ſupérieure, parcequ'ils devoient contenir du feu. En un mot, un autel étoit une pierre, d'une forme indéterminée, mais dont la hauteur ſurpaſſoit le diametre, & dont la partie ſupérieure étoit creuſée dans la forme d'un baſſin rond. Le reſte dépend du goût de l'artiſte, pourvu que ce goût ne ſoit pas trop contraire à celui de l'antiquité.

Le trépied étoit auſſi un baſſin, mais en métal, & comme ſon nom le témoigne, il étoit porté ſur trois pieds. Ces pieds n'étoient quelquefois que des montans de fer, & quelquefois ils étoient très-riches & très-ornés. Le trépied étoit ordinairement deſtiné à contenir l'eau dont on lavoit les entrailles des victimes, ou les liqueurs des libations. Celui qui ſervoit de ſiège à la Pythie de Delphes avoit, comme on ſait, un autre uſage; le fond du baſſin devoit être percé pour recevoir la vapeur ſouterraine qui donnoit à la prêtreſſe des convulſions prophétiques.

Quelquefois on offroit des trépieds à Apollon. Les Grecs, vainqueurs des Perſes, reſervèrent la dixme du butin pour un trépied d'or qu'ils conſacrèrent à ce Dieu dans le temple de Delphes.

Dans les temps de la très-haute antiquité, les ſacrifices n'étoient point ſanglans; on faiſoit bruler des

parfums ſur les autels. Dans les temps poſtérieurs, il y eut des ſacrifices ſanglans dans leſquels on égorgeoit les victimes, & des ſacrifices non-ſanglans dans leſquels on ſe contentoit de faire aux Dieux des offrandes. Chez les Grecs, de jeunes filles de différens âges aſſiſtoient à ces cérémonies, & y rempliſſoient différentes fonctions; telle étoit celle de Caneſore, ou porteuſe de corbeilles, & elle étoit remplie par une fille déja nubile. Chez les Romains, ces miniſtères inférieurs étoient exercés par de jeunes garçons qu'on nommoit Camilles. Le Roi préſidoit ſur les prêtres, dans les temples des Dieux, & ſon épouſe, avec le titre de reine des ſacrifices, dans ceux des Déeſſes. Dans le tableau de la noce Aldobrandine, on la voit ceinte d'une couronne radiale.

Les cérémonies ſacrées étoient accompagnées de chants ſoutenus du ſon des inſtrumens. C'étoit ordinairement des femmes qui jouoient de la double flutte chez les Grecs, & des hommes chez les Romains. Ces femmes Grecques, employées dans des actes religieux, étoient cependant des courtiſannes. Ces hommes & ces femmes étoient ſujets à acquérir un exceſſif embonpoint, parce qu'appellés journellement à des ſacrifices, ils s'y gorgeoient des chairs des victimes. Cet embonpoint ſe remarque dans quelques monumens antiques.

Il ne faut pas compoſer indifféremment de toutes ſortes de plantes les couronnes des ſacrificateurs. Le hètre, & le chêne étoient conſacrés à Jupiter & à Diane, le laurier à Apollon, le peuplier à Hercule, les pampres à Bacchus, le cyprès à Pluton, le pin à Cibèle, l'olivier à Minerve, les roſeaux à Pan, le

myrthe

myrthe à Vénus, le narcisse à Proserpine, le frêne à Mars, le pourpier à Mercure; le pavot à Cérès, l'ail aux Dieux Pénates, l'aune & le cèdre aux Euménides, le palmier & le laurier aux Muses.

Les Néocores préparoient les autels, apportoient les vases, tenoient l'encens, portoient des torches de bois résineux, rangeoient le bois des bûchers, étoient chargés enfin de toutes les fonctions du ministère inférieur. Les victimaires ou Popes, étoient des valets de sacrifices : seulement vêtus d'une espèce de courte jupe, ils amenoient, ils tenoient la victime, ils portoient la hache dont elle devoit être frappée, &c.

Indépendamment des sacrifices solemnels, les anciens offroient des sacrifices privés. Le chef de la famille faisoit alors les fonctions de pontife; ses enfans, ses esclaves étoient les Néocores, les victimaires. Quelquefois on immoloit un animal : ce sacrifice étoit suivi d'un repas auquel on servoit la victime, & on en envoyoit des morceaux à ses amis. On peut dire en général que tout grand repas étoit précédé d'un sacrifice dans lequel on immoloit les animaux destinés au festin, & de même que tout sacrifice étoit suivi d'un repas dans lequel on consommoit les chairs des victimes. Quelquefois dans un acte de dévotion privée, on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes de fruits, de fleurs, de gâteaux. Comme en général les bas-reliefs antiques représentent des sacrifices privés, offerts par les Empereurs Romains; on ne doit pas être surpris de ce que les monumens nous donnent peu d'instructions sur les habits particuliers aux

Prêtres. C'étoit alors les Empereurs qui faisoient les fonctions sacerdotales.

Cependant des bas-reliefs de la Villa Médicis, nous ont conservé le costume des Flamines. Leurs têtes couronnées de feuilles de chêne, sont voilées. Ils sont vêtus d'un habit long que recouvre un très-long manteau. L'un d'eux tient en main une branche de chêne. Les prêtres de Mars étoient coëffés d'une sorte de casque qu'on nommoit *galerus*, & qui étoit surmonté d'un cimier long qu'on nommoit *apex*. Les prêtres Saliens, consacrés à Jupiter, avoient une coëffure à-peu-près semblable; un plastron d'airain leur couvroit l'estomac; ils tenoient de la main gauche un de ces petits boucliers qu'on nommoit *ancilia* & de la droite une courte pique ou une épée. Leur casque étoit revêtu de la peau d'une victime blanche, & portoit l'image de la foudre; celui des prêtres de Mars étoit orné de têtes de taureaux ou de béliers.

On représente ordinairement les Luperques nuds, & n'ayant qu'une peau de chèvre autour des reins. Suivant Denys d'Halycarnasse, ils étoient couverts depuis les reins jusqu'en bas, de peaux de victimes récemment immolées. Il se découpoient les chairs avec des couteaux, ils faisoient des incisions au front des jeunes gens, qui vouloient s'associer à leurs superstitions, & essuyoient le sang avec des étoupes trempées dans du lait. Ils couroient les rues & les chemins comme des forcenés, armés de fouëts de peau de chèvre dont ils frappoient tous ceux qu'ils pouvoient atteindre. Les femmes venoient d'elles-mêmes s'offrir à leurs coups, & leur croyoient la

vertu de les rendre fécondes. Leurs fonctions ne duroient qu'autant que les fêtes nommées Lupercales.

Le temps a respecté quelques monumens antiques représentant des vestales. Elles sont vêtues de longues robes dont les manches, qui ne descendent que jusqu'au coude, sont ouvertes en dessus, & attachées avec des boutons. Sur cette longue robe, contenue par une ceinture, elles ont une tunique fort courte leur voile ne leur couvre point le front; il est attaché sur le sommet de la tête, & flotte sur le dos. Elles n'étoient point assujetties à le porter toujours, puisqu'on connoît une figure antique de vestale qui n'en a point, & dont les cheveux sont liés par une bandelette. Comme on leur voit aussi constamment les cheveux également séparés des deux côtés, on peut croire que ce costume étoit une obligation de leur ordre. Si une figure des jardins Médicis représente en effet une vestale, elle nous apprend que ces prêtresses portoient quelquefois par dessus leur longue robe, un très-ample manteau. Elles jouissoient d'une fort grande liberté, & l'on peut croire qu'il ne leur étoit pas interdit de varier leur parure.

Nous avons parlé des autels & des trépiés : nous devons faire connoître les autres instrumens des sacrifices.

Une sorte de *coffret* nommé *acerra* servoit à déposer l'encens & les autres parfums. La forme n'en étoit point déterminée, mais il paroît qu'ils étoient toujours portés sur des pieds. On en connoît de bronze, ce qui n'excluoit pas des métaux plus précieux. Il paroît d'ailleurs que souvent le travail l'emportoit sur la matière. Ces coffrets étoient portés par les

Officiers ſubalternes, les Néocores, les Camilles, & peut-être, dans la Grece, par les Vierges.

C'étoient elles qui, dans les fêtes de Cérès, portoient toujours la corbeille dans laquelle étoient renfermés les myſtères. Cette corbeille étoit couverte, puiſque ce qu'elle contenoit devoit être caché aux yeux des aſſiſtans. La Canéfore la portoit ſur la tête.

Le *Thymiaterion* des Grecs, le *Thuribulum* des Latins faiſoit à peu-près l'office de nos encenſoirs, & ſervoit de même à brûler de l'encens. Celui que la Chauſſe a publié, mais qu'il ne garantit pas qui ait ſervi dans les cerémonies religieuſes des anciens, eſt une ſorte de boëte ronde, à peu-près ſemblable, pour la forme, aux baſſins de nos baſſinoires, mais portant ſur quatre pieds; le couvercle eſt percé de pluſieurs trous, pour conſerver au feu ſon activité & pour donner iſſue à la vapeur de l'encens. Une chaîne attachée aux deux côtés de cette boëte par des anneaux ne pouvoit ſervir à balancer l'encenſoir comme on le fait aujoud'hui : & l'on peut croire que le *Thuribulum* n'étoit qu'une caſſolette.

On prenoit l'encens avec des petites cuillers à peu-près ſemblables à nos cueillers à café : mais le cuilleron en étoit plus large, & le manche ſe terminoit en pointe, ou par une boule, ou quelquefois par une tête. Quelques-unes de ces cuillers étoient en forme de pêle comme nos cuillers à ſel.

Le *Præfericulum*, que des miniſtres inférieurs portoient dans les cérémonies, étoit une ſorte d'aiguière, avec une anſe oppoſée au côté du goulet. D'ailleurs cette aiguière, plus ou moins riche, avoit différentes formes & étoit différemment ornée. Un bas-relief

prouve qu'on s'en servoit, au moins quelquefois, pour verser le vin dans la patère.

On appelloit disque, (*discus*) un plat dans lequel on mettoit les chairs de la victime dépecée.

Les aspersions d'eau lustrale étoient en usage chez les anciens comme celles d'eau benite parmi nous. Pour donner à l'eau lustrale une sorte de consécration, on y trempoit un tison du foyer qui avoit servi à brûler la victime. On se servoit pour asperger les assistans, d'une sorte de goupillon fait de crins de chevaux, lié a un manche. On n'est pas sûr de connoître la forme du vase qui contenoit l'eau lustrale. On a cru que certains vases antiques en forme de têtes d'hommes ou de femmes étoient destinés à cet usage : mais leur ouverture étroite ne paroît pas s'accorder avec cette opinion. D'ailleurs ces vases sont surmontés d'une anse mobile, comme les bénitiers portatifs dont on se sert dans nos processions & aux enterremens. Il y avoit aussi, à l'entrée des temples, des vases pleins d'eau lustrale, dont le peuple s'aspergeoit lui-même, comme les fidèles prennent de l'eau bénite en entrant dans nos églises. Ils s'élevoient à hauteur d'appui, & se terminoient par un bassin dans lequel l'eau étoit contenue.

Les pateres étoient de différentes formes, de différentes capacités, & servoient à différens usages. C'étoit avec une patère qu'on faisoit des libations sur la tête des victimes qu'on se préparoit à immoler, c'étoit dans des patères qu'on en recevoit le sang. Toutes étoient rondes, on du moins arrondies, & plus ou moins creuses. Quelques-unes avoient un manche. On en connoît qui ont la forme de coquilles. Si l'on n'en

trouve que de bronze ou de terre cuite, on peut croire que celles qui étoient d'une matière plus précieuse ont changé de forme dans les mains de gens qui aimoient mieux l'or ou l'argent que l'antiquité.

Les cages où les Romains renfermoient les poulets sacrés étoient quarrées & portoient sur quatre pieds : la partie antérieure s'ouvroit par deux portes garnies d'un treillage.

Le *lituus* ou bâton des augures se recourboit comme les crosses de nos évêques. C'étoit originairement le bâton des pâtres : il est probable qu'on lui a donné cette forme parce que Faustulus, qui prédit les destins de la ville de Rome, étoit en même temps augure & berger.

Le maillet dont on assommoit les victimes étoit un lourd morceau de métal de forme ovale ; il s'adaptoit par son plus petit diametre au manche qui servoit à le manier. On égorgeoit aussi les animaux avec des couteaux, renfermés dans un étui fait dans la forme d'un U. Il paroît que plus souvent, on frappoit les victimes avec une hache. Mais on se servoit du côté opposé au tranchant, & il étoit assez massif pour tenir lieu de maillet. Quelquefois on les perçoit avec des poignards. Toutes ces armes doivent être d'airain quand il s'agit des siècles fort reculés, & surtout des temps héroïques, parce qu'on n'avoit pas encore l'usage du fer.

Les candélabres ou chandeliers ne pouvoient différer essentiellement de la forme des nôtres ; on en voit qui sont très-ornés : au lieu de se terminer comme chez nous par une bobeche qui reçoit une bougie, ou par

une pointe qui entre dans la baſe d'un cierge, ils ſe terminoient par un vaſe en forme d'urne que l'on rempliſſoit d'huile, ou de ſuif, & au haut duquel on adaptoit des mêches : c'étoient plutôt des lampes, ou lampions, que de véritables chandéliers.

Il faut connoître quelles victimes étoient offertes le plus ordinairement aux différentes divinités, quoique les anciens nous montrent bien des variétés dans ces uſages.

On offroit à Cybele, mère des Dieux, une truie pleine ; on lui faiſoit auſſi des offrandes de pommes de pin qu'on portoit en proceſſion. On immola auſſi ſur ſes autels des taureaux & des beliers. Cette Déeſſe étoit la même que *Tellus*, la *Terre*.

Il étoit contraire aux loix ſacrées, dans les temps anciens, d'immoler des taureaux à Jupiter : cependant on lui en ſacrifia dans la ſuite ; on lui offroit auſſi des béliers.

Junon étoit honorée par des ſacrifices de vaches, de géniſſes, d'agneaux femelles.

Le taureau étoit conſacré à Neptune ; c'étoit la victime qui lui étoit la plus agréable. On lui ſacrifia auſſi des agneaux.

On offroit à Pluton des taureaux noirs, parés de bandelettes noires. En général, on choiſiſſoit des victimes noires pour les Dieux infernaux. C'étoit des vaches noires qu'on immoloit à Proſerpine.

Dans les ſacrifices magiques, on immoloit des chiens à Hécate.

Le porc étoit ſacrifié en l'honneur de Cérès.

Le principale victime offerte à Apollon étoit un jeune taureau, dont les cornes étoient dorées. On lui ſacri-

fioit cependant auſſi des chèvres, des boucs & des brebis.

Les taureaux, les chevaux étoient des victimes agréables au Dieu Mars.

Minerve recevoit des ſacrifices de taureaux & d'agneaux : mais on ne lui offroit pas de chèvres.

La chaſſereſſe Diane étoit honorée par des ſacrifices de cerfs & de vaches.

A Bacchus, on ſacrifioit des boucs, des brebis, & même des porcs, parce que ces derniers animaux gâtent les vignes.

Le porc étoit auſſi offert à Hercule : & le bouc, au Dieu Pan.

Vénus recevoit des ſacrifices de toutes ſortes d'animaux, excepté des porcs.

Les riches ſacrifioient aux Dieux Lares un jeune taureau, & les gens peu aiſés un agneau femelle.

Le coq étoit conſacré aux ſacrifices d'Eſculape.

On voit par un bas-relief publié dans l'*Admiranda*, que le taureau conduit au ſacrifice a ſur la tête une ſorte de diadême. Dans la colonne trajane, les taureaux ont ſur le dos une pièce d'étoffe longue & étroite, à peu-près comme nos étoles. En général les victimes étoient parées de fleurs, de feſtons, de bandelettes.

Quoique nous n'ayons parlé que de quadrupedes entre les victimes, on offroit auſſi en ſacrifice toutes ſortes d'oiſeaux. On voit dans l'*Admiranda* un ſacrifice de fruits qu'une prêtreſſe ou un galle offre à Cybele. Une femme joue de la flute double, une autre frappe le tympanon, inſtrument conſacré à cette Déeſſe.

Les plus somptueux sacrifices que l'on offrît au Dieu Mars se nommoient *Suovetaurilia* : parce qu'on immoloit à la fois un porc, un bélier & un taureau. C'est probablement à tort qu'on les a confondus avec les *Solitaurilia*, dont parlent Caton & Festus, & qui, suivant le dernier, consistoient dans le sacrifice d'un seul taureau. Les *Suovetaurilia* étoient destinés à la lustration ou purification des champs, des villes, des armées, des camps militaires. On faisoit faire processionnellement aux victimes le tour de ce qu'on vouloit purifier. Le porc marchoit le premier, le bélier suivoit, & lui-même précédoit le taureau. Chaque victime étoit conduite par un victimaire.

On voit sur la colonne trajane deux représentations de *Suovetaurilia*. Dans l'une le verrat & le taureau ont sur le dos une espèce d'étole terminée par des franges. Dans l'autre le taureau seul a cette étole, & le verrat a sur le dos une guirlande de feuilles, mais dans toutes deux le bélier n'a ni étole ni guirlande. Le sacrificateur, qui est l'empereur Trajan lui-même, est vêtu de la toge & a la tête voilée, tandis que, dans d'autres sacrifices, il a la tête découverte, & n'est vêtu que d'une tunique, recouverte d'une chlamyde.

On voit sur l'un des bas-reliefs de Constantin, le même empereur offrir à Mars un sacrifice non-sanglant. Il a la tête voilée, mais au lieu de toge, il n'a par dessus sa tunique qu'une chlamyde : d'une main il tient une pique, & de l'autre une patere de laquelle il verse du vin sur un autel enflammé. Trois guerriers l'accompagnent, tous en tunique & en chlamyde, & tous armés d'une pique. L'un d'eux

touche l'autel. (*Extrait de l'antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon.*)

Fêtes des Grecs.

Il peut être utile aux artistes de connoître les principales fêtes des Grecs, celles qui peuvent fournir des sujets à leur art. Nous les disposerons par ordre alphabetique.

ADONIA, ou *fêtes d'Adonis.* Elles étoient lugubres & rappelloient la douleur que Vénus avoit éprouvée lorsque ce pasteur qu'elle aimoit fut tué par un sanglier. Les femmes, à l'imitation de la Déesse, pleuroient & poussoient des gémissemens. Elles portoient des figures avec les mêmes cérémonies qui étoient employées dans les funérailles des morts, & chantoient des airs qui répondoient à la tristesse dont elles feignoient d'être affectées. Ces chants étoient accompagnés de petites fluttes qui rendoient un son plaintif. Les femmes de Biblos se frappoient le visage & la poitrine & se faisoient râser les cheveux. On honoroit Adonis par des offrandes de tous les fruits de la terre. Après l'avoir pleuré pendant un jour, on se réjouissoit le lendemain de sa résurrection. Cette fête se célèbroit dans le temps des semailles.

AMPHIDROMIA. Ce n'étoient point des fêtes publiques, mais des réjouissances privées que les citoyens célèbroient dans leurs maisons, ou plutôt c'étoient des cérémonies d'usage qui se faisoient dix jours après la naissance d'un enfant. On le portoit en courant autour

du foyer, on lui donnoit le nom qu'il devoit conserver toute sa vie, on recevoit des amis de la famille des félicitations & des présens, & la fête se terminoit par un sacrifice aux Dieux & par un repas. On le célèbroit pendant la nuit.

Apaturia ; *les Apaturies* se célèbroient à Athènes pendant trois jours. On a prétendu que leur nom venoit d'un mot qui signifioit tromperie, & rappelloit la maniere dont Melanthus, roi d'Athènes, trompa Xanthus, roi de Béotie : mais doit-on croire qu'un peuple ait institué une fête pour perpétuer le souvenir honteux de la fourberie d'un ses rois : surtout lorsque les détails de cette fête n'y ont aucun rapport ? Il est bien plus probable que le mot *apaturie* signifioit l'assemblée des pères. Cette fête duroit pendant trois jours. Le premier jour, les membres d'une même tribu se rassembloient sur le soir, & célèbroient leur réunion par un festin : ce jour se nommoit *Dorpia* du mot grec qui signifie souper. Le second se nommoit *anarrhysis*, & ce nom marquoit assez qu'il étoit consacré à des sacrifices ; ces sacrifices s'adressoient à *Jupiter Fratrius*, c'est-à-dire protecteur de l'union des tribus, & à Minerve. Le troisième nommé *coureôtis* étoit celui où les pères faisoient inscrire dans les tribus ceux de leurs enfans qui entroient en âge de puberté. La consécration de ces enfans dans l'ordre des citoyens se faisoit en leur coupant les cheveux qu'ils avoient laissé croître jusqu'à cet instant. On consacroit ces dépouilles à quelque divinité, le plus souvent à Apollon. Les pères, en cette solemnité, se plaisoient à faire briller l'éducation de leurs enfans ;

& leur faiſoient chanter & expliquer les plus beaux vers de différents poëtes.

Ascolia, fête Athènienne en l'honneur de Bacchus. Cette fête, ou plutôt ce jeu ſe célèbroit à la ville, ſur le théâtre, & à la campagne dans la prairie. On enfloit une outre faite de peau de bouc, animal qu'on ſacrifioit à Bacchus; on frottoit cette outre d'huile ou de graiſſe pour la rendre plus gliſſante; les jeunes gens ſautoient deſſus d'un ſeul pied, & leurs chûtes fréquentes faiſoient rire les ſpectateurs.

Brauronia; fête ainſi nommée d'un bourg de l'Attique nommé Brauron, dans lequel Iphigénie, ayant pris la fuite de la Tauride, dépoſa la ſtatue en bois de Diane à laquelle elle avoit été ſi longtemps contrainte d'immoler les etrangers. Les Rhapſodes, vêtus d'une longue robe, ayant en tête une couronne d'or & une verge à la main, chantoient à cette fête l'Iliade d'Homère. On y ſacrifioit une chêvre à Diane. Mais ce qui rendoit cette ſolemnité plus piquante, c'étoit que les jeunes filles, âgées de cinq ans au moins & de dix au plus, y étoient initiées au culte de Diane. Il falloit avoir été admiſe à cette initiation avant de contracter les nœuds du mariage. On racontoit qu'une ourſe apprivoîſée avoit vécu longtemps paiſible dans cette tribu, mais qu'elle déchira enfin une jeune fille qui l'avoit irritée, & fut tuée par les frères de celle à qui elle avoit donné la mort. Les Athéniens furent alors attaqués de la peſte, & apprirent de l'oracle qu'ils ne verroient la fin de leurs maux qu'après avoir conſacré quelques

unes de leurs filles à Diane. On appelloit ces jeunes filles des ourſes ; elles étoient vêtues d'un manteau flottant de couleur jaune.

Caneforia, fête en l'honneur de Diane, pendant laquelle les filles qui ſe préparoient à ſe marier offroient à Diane, dans des corbeilles, les plus beaux ouvrages de leurs mains. Cette offrande avoit deux motifs ; l'un d'appaiſer Diane, déeſſe protectrice de la virginité : l'autre de ſe la rendre favorable, parce qu'elle procuroit aux femmes de doux accouchemens, & que c'étoit elle qui les frappoit de morts ſubites. Je n'oſerai décider ſi c'étoit à cette fête que l'on portoit une quenouille ſur un char en l'honneur de Diane.

Daphneforia, fête célèbrée tous les neuf ans en Béotie, en l'honneur d'Apollon & dont voici la principale cérémonie. Un jeune homme, ayant encore père & mère, rempliſſoit les fonctions de prêtre. Un autre jeune homme le ſuivoit & portoit une branche d'olivier. Au haut de cette branche étoit une boule d'airain d'où pendoient d'autres boules plus petites, & au milieu de la branche étoit une autre boule d'une moindre circonférence que celle d'en haut, à laquelle étoient attachées des bandelettes couleur de pourpre. La branche étoit ornée de toutes ſortes de fleurs, & entourée par le bas d'un morceau d'étoffe jaune. La ſphère ſupérieure déſignoit le ſoleil, celle de deſſous la lune, les petites ſphères repréſentoient les planetes & les étoiles fixes, les bandelettes au nombre de trois cent ſoixante & cinq, les jours de l'année ; la

pièce d'étoffe jaune désignoit la lumière dorée du soleil. Le jeune homme qui portoit la branche avoit les cheveux épars, la tête ceinte d'une couronne d'or, & étoit vêtu d'une robe brillante qui lui flottoit sur les talons. Une sorte de procession suivoit; elle étoit formée par de jeunes vierges qui portoient des branches d'olivier.

Délia, fêtes de Délos instituées par Thésée en l'honneur d'Apollon : elles attiroient de toute la Grece un concours extraordinaire. Thésée revenant de Crete, où il avoit délivré les jeunes gens donnés en tribut pour être dévorés par le Minotaure, s'arrêta à Délos, & y consacra une statue de Vénus, que l'oracle de Delphes lui avoit ordonné d'emporter avec lui comme protectrice de son entreprise. Lui-même, à la tête de la jeunesse qui l'accompagnoit, conduisit la danse religieuse qui faisoit partie de cette institution sacrée. Les Grecs continuerent de célèbrer l'anniversaire de cette fête, & ils s'y croyoient obligés par un vœu de Thésée. Les députés qu'ils envoyoient à Délos pour remplir ce vœu, se nommoient Déliastes. Ils montoient le même navire qui avoit porté Thésée, & qui fut conservé pendant quatre siècles, jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. L'autel d'Apollon Délien étoit compté entre les sept merveilles du monde; il étoit construit de cornes de chêvres si bien entrélassées ensemble, que sans aucun lien, sans aucun ciment, il étoit de la plus grande solidité. On prétendoit que c'étoit Apollon lui-même qui l'avoit construit, à l'âge de quatre ans, des cornes des chêvres que sa sœur Diane avoit tuées à la chasse. Le

poëte Callimaque ajoute que le Dieu avoit auſſi employé des cornes pour les fondemens & les murailles du temple.

Pendant la fête, les aſſiſtans en formant des danſes autour de l'autel, ſe frappoient avec des fouets, & mordoient une branche d'olivier en ſe tenant les mains derrière le dos. Ils ſe partageoient en trois chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre de femmes & le dernier de jeunes gens; tous, dans leur danſe, imitoient les détours ſinueux du labyrinthe. Les muſiciens ſe rendoient à cette ſolemnité pour y faire aſſaut de leur art, & les Athéniens ajoutèrent dans la ſuite aux autres jeux des courſes de chars.

Dionysia, fêtes de Bacchus, qu'on appelloit auſſi bacchanales. Elles ſe célèbroient dans un bourg nommé *Limnœ*. Le pontife de ce culte portoit le titre de roi; c'étoit lui qui faiſoit les ſacrifices : ſa femme, avec le titre de reine, avoit ſoin des myſtères, qu'il étoit interdit aux hommes de voir, dont ils ne pouvoient même entendre parler. Quatorze femmes, choiſies par le roi, faiſoient les fonctions de prêtreſſes. Malgré la mauvaiſe réputation de ce culte, le roi ne pouvoit épouſer qu'une vierge, & il auroit été dépouillé de ſa dignité, ſi la chaſteté de ſa femme fût devenue ſuſpecte. Lui-même étoit élu par le peuple entre les citoyens de la meilleure réputation. On célèbroit les grandes bacchanales au commencement du printemps.

Les petites bacchanales ſe célèbroient à la campagne, dans l'hiver, pendant le mois de Janvier. Les

Lénéiennes, ou fêtes du pressoir se célébroient en automne.

On sait que dans les grandes bacchanales on portoit des thyrses, c'est-à-dire des lances enveloppées de lierre, dont l'armée du dieu avoit fait usage dans l'Inde pour tromper les habitans. Les cymbales, les flûtes, les clochettes, les tympanons semblables à nos tambours de basque, étoient des instrumens d'usage dans ces solemnités. Elles se célébroient pendant la nuit; les bacchants & les bacchantes, tenant des flambeaux allumés, couroient dans la ville comme des gens furieux d'ivresse. Les mystères étoient renfermés dans des corbeilles. Plusieurs bacchants, pour imiter Bacchus lui-même dans son expédition de l'Inde, se couvroient de peaux de tygres & se ceignoient la tête de bandelettes. Ces fêtes se nommoient Orgies par excellence, quoique ce nom appartînt en général à toutes les solemnités religieuses. Les initiés, le corps entouré de serpens, mordoient les entrailles des victimes pour imiter l'action de gens furieux. Ces fêtes se célébroient dans les temps anciens avec simplicité : la gaieté, quelques amphores de vin, des branches de lierre, un bouc qu'on promenoit en cérémonie, quelques figures que l'on portoit dans des corbeilles, en faisoient les frais. Mais dans la suite on y porta des vases d'or & d'argent, on s'y montra vêtu des plus riches habits, masqué & trainé sur des chars magnifiques : ce qui n'empêchoit pas qu'on ne vît toujours des hommes déguisés en satyres ou en silenes, & montés sur des ânes, traînant des boucs qu'ils destinoient au sacrifice. Tous se permettoient les mouvemens les plus lascifs, jettoient la tête en arriere,

arrière, & remplissoient l'air de leurs cris : à la suite de cette procession tumultueuse venoient les provisions. On voyoit d'abord des vases remplis d'eau. De jeunes filles, des familles les plus distinguées, portoient, dans des corbeilles, les prémices des fruits. Mais d'autres corbeilles renfermoient les choses sacrées & secrettes, dont la vue n'étoit permise qu'aux initiés. Après les jeunes vierges porteuses de corbeilles, venoit un spectacle offensant pour la pudeur : c'étoient les phallus, imitations des parties viriles, que des hommes portoient avec solemnité suspendus à de longues perches ; un chœur de chantres les suivoit. On voyoit ensuite les Ityphalles, ayant des masques qui représentoient l'ivresse, des couronnes sur la tête, des robes de femmes.

Eleusinia, fêtes ou mystères d'Eleusis, bourg de l'Attique, dans lequel on prétendoit que Cérès avoit enfin trouvé sa fille, & avoit institué elle-même les mystères & les initiations. Les Athèniens y firent construire un temple magnifique. Les secrets de ces fêtes, cachés avec soin par les initiés, sont devenus impénétrables. On en connoît seulement quelques cérémonies extérieures. L'hierophante, pontife de cette solemnité, & celui qui communiquoit aux initiés les mystères, représentoit le créateur de tout ce qui existe ; le porte-flambeau, le soleil ; le ministre de l'autel, la lune ; & le héraut, Mercure. Chacun d'eux portoit l'image de ces divinités dans la marche qui se faisoit d'Athênes à Eleusis. Cette marche étoit interrompue par des repos, pendant lesquels on chantoit des hymmes, on faisoit des sacrifices. Le principal

repos étoit sur le pont du Céphise. Les femmes, montées sur des chars, disoient des injures aux passans, comme on se plaît encore à en dire & à en recevoir dans les voitures d'eau.

Ephesia, fête célébrée à Ephese en l'honneur de Diane : elle étoit annuelle. Les jeunes garçons & les jeunes filles, dans leur plus grande parure, alloient en procession de la ville au temple de la Déesse. C'étoit un jeune homme qui remplissoit les premières fonctions du sacerdoce. On portoit des flambeaux, des parfums dans des cassolettes, les mystères renfermés dans des corbeilles; d'autres corbeilles qui contenoient les offrandes; on voyoit des chevaux, des chiens, des équipages de chasse. Une foule d'Ephésiens & d'étrangers accouroient à cette solemnité. C'étoit sur-tout à cette fête que l'on choisissoit des époux aux jeunes filles, des épouses aux jeunes hommes. La statue de la déesse étoit vêtue d'une robe retroussée à la manière des chasseresses, & avoit un grand nombre de mamelles.

Gamélia, cérémonie dont s'acquittoient les futures épouses avant la célébration du mariage. Elles faisoient un sacrifice auquel assistoient les personnes qui étoient de la même tribu. Ce sacrifice s'adressoit à Junon, à Vénus & aux Graces.

Hécatésia, fête en l'honneur d'Hécate. Les Athéniens avoient coutume d'ériger devant leurs portes, à cette déesse, des statues à trois têtes, & tous les mois, le jour de la nouvelle lune, les riches lui

faisoient servir dans les carrefours un repas que les pauvres mangeoient, & l'on disoit qu'il avoit été mangé par la déesse. On lui sacrifioit des chiens.

Lampadophories, cérémonie en l'honneur de Minerve, de Prométhée & de Vulcain qui avoient en commun un temple hors d'Athênes, dans l'endroit nommé académie. A l'entrée de ce temple, on voyoit sur une même base les figures de Prométhée & de Vulcain : le premier plus âgé & portant un sceptre ou bâton. Cette fête étoit fort gaie ; un prix étoit proposé à ceux qui arriveroient à certain but en courant, sans éteindre leurs lampes. Plusieurs rallentissoient leur course pour les conserver allumées : mais les assistans, pour les hâter, les frappoient en riant sur le ventre, sur les flancs, sur les fesses. Ceux dont la lampe s'éteignoit, étoient obligés de se retirer du concours.

Oschophoria, fête instituée par Thésée en l'honneur de Bacchus, & en mémoire de ce qu'après avoir délivré ses citoyens du tribut de jeunes garçons & de jeunes filles qu'ils s'étoient obligés de livrer aux Crétois, il rentra dans sa patrie au temps de la vendange. On choisissoit deux jeunes gens des familles les plus distinguées par la naissance & par la fortune : vêtus de robes de femmes, ils portoient des branches chargées de grappes de raisins, & ouvroient la fête. C'étoit une commémoration de la ruse employée par Thésée qui, pour tromper les Crétois, habilla en filles de jeunes hommes courageux. Ils étoient suivis d'un chœur de jeunes gens qui chantoient des vers relatifs

à la ſolemnité; tous devoient être de bonnes familles & avoir encore père & mere. La proceſſion partoit du temple de Bacchus pour ſe rendre à celui de Minerve ſurnommée Sciras. On choiſiſſoit enſuite dans chaque tribu des jeunes gens qui ſe diſputoient le prix de la courſe. Le vainqueur recevoit un vaſe dans lequel il y avoit du vin, du miel, du fromage, de la farine & un peu d'huile. La fête ſe terminoit par un repas. Les mêts étoient apportés par des femmes pour rappeller le ſouvenir des mères qui, obligées d'envoyer en Créte leurs enfans en tribut, leur donnoient, en les quittant, quelques proviſions pour le voyage.

PANATHÉNÉES, fêtes en l'honneur de Pallas. Les grandes Panathénées ſe célébroient tous les cinq ans, & les petites tous les trois ans. Chaque ville, chaque bourgade de l'Attique étoit obligée de fournir des bœufs pour cette fête qui ſe terminoit par un abondant repas. Les jeunes filles brodoient une pièce d'étoffe qui étoit offerte à la déeſſe & qui repréſentoit la victoire qu'elle remporta ſur les géans, lorſqu'ils ſe ſoulevèrent contre Jupiter. Les noms des citoyens qui s'étoient diſtingués par des ſervices rendus à la patrie étoient brodés ſur cette étoffe, & ils regardoient cet honneur comme une récompenſe de leurs vertus. C'étoient des vieillards choiſis & remarquables par leur beauté qui jouoient le grand rolle à cette ſolemnité; ils portoient des branches d'olivier. Tous les habitans de l'Attique qui cultivoient des oliviers, étoient obligés, en ce jour de fête, d'en préſenter des fruits à la déeſſe. Cette ſolemnité avoit un double

objet; de célébrer Pallas comme inventrice de l'olivier, & de rappeller le ſouvenir de l'union de différentes bourgades de l'Attique en une ſeule cité.

Thalysia, fêtes en l'honneur de Cérès, dans leſquelles on lui offroit les prémices des moiſſons.

Thesmophories. Ces fêtes ſe célébroient pendant trois jours en l'honneur de Cérès, qui, en appellant les hommes à la culture de la terre & à l'état ſocial, leur avoit donné des loix. Les Theſmophories étoient célébrées par les femmes, & le plus profond myſtère étoit obſervé ſur ce qui s'y paſſoit. L'homme téméraire qui ſe feroit introduit parmi elles, auroit été puni de mort. On ne peut donc rien dire ſur ces fêtes. On ſait ſeulement que des femmes choiſies entre les plus reſpectables par leur réputation de vertu, ſe rendoient à Eléuſis portant ſur leurs têtes les livres des loix & les choſes ſacrées, qu'un voile cachoit aux yeux des profanes. (L)

ROIDE, (adj) Les formes *roides* ſont contraires à la nature qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la ſoupleſſe, & dans les choſes inanimées, la variété : l'art doit s'efforcer de ne ſe pas laiſſer vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle ſemble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne auſſitôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne ſauvage & abandonnée à elle-même. Le

terrein eſt différemment ſillonné par le paſſage ou le ſéjour des eaux, par l'impétuoſité des vents ou des tempêtes. Si dans une vieille forêt, quelques arbres élèvent directement leurs tiges vers le ciel, la roideur de ces tiges eſt interrompue par des plantes paraſites, & d'autres arbres diverſement tortueux contrarient par leurs formes bizarres ces formes trop régulières : les rochers, briſés par les efforts des ſiècles, offrent l'image d'antiques ruines. Tout s'écarte de la roideur & d'une froide régularité.

L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ſes attitudes : s'il en affecte quelquefois, c'eſt par effort ; c'eſt qu'il penſe que ce maintien annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, long-temps étudiée, lui eſt devenue familiére, c'eſt qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art eſt la nature libre & non la nature contrariée : l'artiſte doit l'étudier & l'imiter dans toute la variété de ſes formes & dans toute la ſoupleſſe de ſes mouvemens. Dès qu'elle prend de la roideur à ſes yeux, il doit croire que ce n'eſt plus elle ; & dès qu'il en remarque dans ſon propre ouvrage, il doit être perſuadé qu'il n'a fait qu'une fauſſe imitation. (L)

ROMANESQUE, ROMANTIQUE (adj) Ces deux mots ne ſont pas ſynonymes. Le *romaneſque* eſt ce qui appartient au roman, le *romantique* eſt ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le ſujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, & par conſéquent être *romaneſque*, ſans être traité d'une manière qui

ait rien de *romantique*. D'agréables bizarreries dans les ajuſtemens, des parures fantaſques, d'ingénieuſes ſingularités dans le ſite, dans la diſpoſition de la ſcène, ont quelque choſe de *romantique*. Le ſpectateur ſent que ces fantaiſies n'appartiennent ni à l'hiſtoire, ni à la vie commune, & il les attribue au roman. Le Bénédette, Santerre, Grimoux & ſurtout Watteau ont des ſingularités piquantes qui rendent leurs tableaux *romantiques*. Pluſieurs peintres, tels que Rembrant, Salvator Roſe, le Feti &c, ont porté, dans le genre de l'hiſtoire, le ſtyle *romantique*. C'eſt un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on pardonne tout à ce qui plaît.

Le mot *romantique* appartient à la langue Angloiſe: pluſieurs écrivains françois en ont fait uſage, & comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il mérite d'y être adopté. (L)

ROMPRE, (verbe actif) *Rompre les couleurs* ne doit s'entendre que de l'action de varier des couleurs ſur le tableau. Ainſi les *couleurs rompues* pourroient auſſi s'appeller *teintes rompues*, parce que c'eſt un changement de teintes ſur un même objet.

Pour bien ſentir la force de cette manière de parler, qui n'a lieu que dans la partie qu'on appelle *coloris*, il faut être inſtruit de quelques principes élémentaires bien ſimples.

Les couleurs naturelles ſont celles dont le peintre charge ſa palette; elles ſont dans l'état où on les achete dans les boutiques, & la main de l'artiſte ne les a pas encore mélangées. Or, les cas où ces

couleurs doivent être employées en nature sont très-rares : pourquoi ? C'est qu'il est très-rare que les couleurs *locales* de la nature à imiter par l'artiste, soient précisément les mêmes que celles dont sa palette est chargée, & il est encore plus rare que la couleur réelle ou *locale* de l'objet ne soit pas altérée, modifiée ou relevée, soit par le *plan* qu'occupe cet objet, soit par l'effet de la lumière & de ses déclinaisons. Ainsi, il est nécessaire que les couleurs dont le peintre use pour son art soient *rompues* sur son tableau.

On n'admet guères le précepte de la *rupture* des teintes que dans le même objet, comme nous l'avons dit. Ainsi que l'artiste ait à peindre un mur, on exige qu'il ne soit pas de la même teinte & qu'il imite la variété des couleurs qu'offre la nature, & on lui dit : il faut user *de couleurs rompues*, il faut *rompre vos couleurs*.

Usons d'un exemple dans un cas un peu plus recherché. Le peintre veut donner pour fond un rideau rouge au portrait d'un homme vêtu de noir; ce rideau doit être de *couleurs rompues*, 1°. parce que la distance du rideau au devant du tableau lui fait perdre de la puissance de sa couleur propre, 2°. parce que le pavé, les meubles, la figure du portrait elle-même peuvent répandre des teintes étrangères sur ce rideau qui changent la nature de sa couleur. 3°. Enfin ce rideau forme des plis qui produisent différens plans, & offrent des surfaces diverses soit à la lumière, soit à l'ombre. Les masses ombrées de leur côté prennent des teintes des objets voisins qui réfléchissent des rayons lumineux. Par toutes ces raisons, la couleur *locale* du rideau rouge doit être

rompue, celles de ses différentes masses doivent l'être aussi, & il ne reste aucune de ses parties qui conserve la nature de sa couleur réelle.

Le tableau que nous avons eu en vue, en proposant cet exemple pour la *rupture* des teintes, est celui de Rubens où il a représenté François de Médicis grand duc de Toscane, dans la galerie du Luxembourg, ouverte autrefois à l'instruction & à la curiosité publique. (*Article de M.* ROBIN.)

RUPTURE, (subst fem.) La *rupture* des couleurs est le mélange que l'artiste fait de différentes couleurs, qui se rompent entr'elles par ce mêlange, & cessent d'avoir le ton qu'elles offroient quand le peintre les a mises sur sa palette.



S

SACRIFICE, (ſubſt. maſc.) On appelle *ſacrifice* dans les ouvrages de l'art certaines beautés partielles que l'artiſte ſacrifie à la beauté, à la perfection du tout-enſemble. Ce n'eſt pas quelquefois un des plus foibles moyens de terminer & de perfectionner un ouvrage, que d'y ſacrifier des parties auxquelles on avoit d'abord donné beaucoup de ſoin. *Sacrifier* n'eſt pas toujours effacer, ſupprimer ce qu'on avoit fait; c'eſt l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre, c'eſt le cacher en quelque ſorte, en le laiſſant cependant ſubſiſter ; c'eſt empêcher qu'il n'attire les regards du ſpectateur aux dépens de ce qui doit les fixer.

Il y a donc des *ſacrifices* de compoſition & des *ſacrifices* d'effet. Les *ſacrifices* de compoſition conſiſtent à ſupprimer des figures ou des objets acceſſoires qui nuiroient à l'impreſſion que doivent faire les objets capitaux; les ſacrifices d'effet conſiſtent à éteindre l'éclat des objets qui doivent cèder à d'autres & ne pas arrêter & diſtraire la vue.

» Les beaux effets de lumière, dit Félibien, & ces » éclats de jour que, dans un tableau, on voit frapper » le ſommet d'une montagne qui ſemble véritablement » éclairée du ſoleil, ne feroient ni ſi vrais ni ſi agréa- » bles, ſi le peintre n'eût pas ſu ménager les couleurs » les plus claires, & s'il les eût répandues égale- » ment dans tout ſon ouvrage. Ce ſont ces épargnes

» intelligentes qui font, en peinture, ce qu'on » nomme le précieux. Il ne doit y avoir guère de » ces richesses. Comme bien souvent ce n'est pas une » petite perfection à un orateur de savoir supprimer » beaucoup de choses, ce n'est pas non plus un té- » moignage de peu d'habileté, à un peintre, de re- » trancher plusieurs parties qui seroient belles en » elles-mêmes, mais dont la beauté feroit tort au » principal objet. C'est ainsi qu'il affecte d'éteindre les » couleurs vives dans une draperie, & toute sorte de » broderies dans un vêtement, de peur que ces petits » avantages ne nuisent à ceux d'une belle carnation. » C'est ainsi qu'il ne veut pas donner de gaieté à un » paysage, afin que la vue ne s'y arrête pas, mais » qu'elle se porte aux figures qui sont faites pour être » le principal objet du tableau. Car il est vrai qu'il » y a des ouvrages qui, pour être trop riches, sont » moins beaux, comme il arriva à la statue que » Néron fit dorer; elle ne put augmenter de prix » sans perdre beaucoup de sa grace. Ce peintre pensoit » avoir bien réussi qui, montrant à Apelles un tableau » où il avoit peint Hélene richement vêtue, lui en » demandoit son avis, ou plutôt son approbation. Mais » Apelles lui répondit avec sa sincérité ordinaire, » qu'il avoit fait une figure fort riche, mais non pas » belle.

» La beauté ne consiste point dans les parures & » dans les ornemens. Un peintre ne doit pas s'atta- » cher aux petits ajustemens, surtout dans les sujets » d'histoire où il prétend représenter quelque chose » de grand & d'héroïque. Il y doit faire paroître de » la force, de la grandeur, de la noblesse; mais rien

» de petit, de délicat, ni de trop recherché. Il en » est des ouvrages de peinture comme de ceux de » poésie; il ne faut pas qu'il paroisse que l'artiste ait » pris plus de plaisir à se satisfaire lui-même, & à » faire connoître le jeu de son esprit & la délicatesse » de son pinceau, qu'à considérer le mérite de son » sujet.

» Il faut, il est vrai, qu'il y ait dans les tableaux » quelque chose d'agréable & de touchant, aussi bien » que de grand & de fort : mais cet agrément doit » toujours naître du sujet que l'on traite, & non pas » de choses étrangères. On ne prétend pas retrancher » les choses belles, quand elles sont propres aux » lieux où on les met; mais on condamne ceux qui » gâtent un sujet qui de soi est noble & grand, parce » qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens » de certaines parties inutiles.

» Ces observations font connoître la difficulté qu'il » y a d'être un grand peintre. Quoiqu'un homme » soit né avec les qualités propres à la peinture, » il lui reste quantité de choses qu'il doit apprendre, » & que la nature ne donne pas. Jamais on n'a assez » de temps pour acquérir les connoissances nécessaires » à la perfection de cet art ».

SAGE, (adj.) La signification de ce mot appliqué aux arts a quelque chose de vague, comme celle de tous les termes moraux dont on se sert figurément pour des objets physiques.

Un ouvrage de peinture est composé de l'image qui en fait la partie matérielle, & de l'intention qui en est la partie spirituelle.

C'eſt à cette ſeconde partie que ſe rapporte l'idée qu'exprime le mot *ſage*. En établiſſant cette diviſion, on conçoit que, dans l'ordre des convenances dont j'ai parlé principalement au mot *goût*, l'intention d'un tableau doit être *ſage*, c'eſt-à-dire convenable; mais on apperçoit auſſi que ſi ce précepte eſt juſte, il eſt, comme je l'ai dit, un peu vague. On doit obſerver encore que, par un effet aſſez ordinaire aux termes qui offrent un mêlange d'idées de méchaniſme & de théorie, le ſens du mot dont il s'agit s'eſt détourné de ſa ſignification; car, dans les atteliers, on appelle généralement *ſage* ce qui eſt ſimple & ſans recherches.

On dit : « cette figure eſt *ſage* »; c'eſt-à-dire qu'elle a une diſpoſition ſimple & naturelle. On dit auſſi : « cette compoſition eſt *ſage* »; & l'on veut alors faire entendre que l'ordonnance n'en eſt point compliquée, &, comme l'on dit, *tourmentée*.

Dans les arts, comme parmi les hommes, ſageſſe, ſimplicité, naturelle, ſont des termes qui ont des rapports intimes entr'eux. Bienſéance, convenance, décence & bon goût ſont la baſe des régles données aux arts pour leur perfection, & aux hommes pour leur avantage. (*Article de M.* Watelet.)

SAGESSE, (ſubſt. fem.) Ne pourroit-on pas dire qu'elle eſt dans les arts, comme dans la conduite des hommes, l'obſervation des loix que preſcrit la raiſon ? Un deſſin *ſage*, une compoſition *ſage*, une attitude *ſage*, ſont un deſſin dans lequel l'artiſte a eu la *ſageſſe* de ne pas s'écarter de la raiſon & de la nature; une compoſition *ſage* eſt celle dont la raiſon

a dirigé l'ordonnance ; une attitude *ſage* eſt celle que prend un homme qui jouit de ſa raiſon, & que des paſſions violentes n'écartent pas des mouvemens paiſibles qui s'accordent avec le calme de l'ame. Les artiſtes qui ne conſultent ni ne reſpectent la raiſon traitent la *ſageſſe* de froideur : cependant il n'eſt permis de s'en écarter que lorſqu'on repréſente une ſcène impétueuſe, dont les perſonnages ſont ſuppoſés être enlevés eux mêmes à la *ſageſſe* par l'effervefcence de leurs paſſions.

L'effet a auſſi une *ſageſſe* qui lui eſt propre. Il eſt deſtiné à aſſurer, à fortifier l'impreſſion du ſujet, & il eſt *ſage* quand il s'accorde avec ſa deſtination.

Lorſque le ſujet exige des mouvemens violens dans la compoſition, cette compoſition ne ſera pas contraire à la raiſon, mais on ne dira pas qu'elle eſt *ſage*, parce que la *ſageſſe* emporte avec elle une idée de tranquillité. L'artiſte a eu raiſon de repréſenter comme il convenoit des perſonnages qui ne jouiſſoient pas du calme de leur raiſon : il a été *ſage* & raiſonnable lui-même ; mais ſa compoſition n'eſt pas ſage & ne devoit pas l'être. (L)

SALE, (adj.) On dit des couleurs *ſales*, un pinceau *ſale*. La même palette qui fourniroit à un peintre habile les teintes les plus fraîches, les plus brillantes, ne fournira au peintre qui ne ſaura pas en tirer parti que des teintes *ſales* & brouillées. Si l'on tourmente les couleurs, ſi on les mêle entr'elles ſans intelligence, on ne produira qu'un ouvrage *ſale* dont l'œil des ſpectateurs ſera rebuté.

SALIR (verbe act.) Quoique l'adjectif *sale* se prenne toujours en mauvaise part, il n'en est pas de même du verbe *salir*. Des censeurs intelligens conseillent quelquefois à un peintre de *salir* des tons trop brillans. Ce n'est qu'en *salissant* habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'éclat qu'elles doivent avoir.

S C

SCÉNOGRAPHIE, (subst. fem.) C'est l'art de peindre des scènes, des décorations. Les anciens ont aussi employé ce mot pour exprimer l'art de mettre les objets en perspective, parce que cette science a été d'abord consacrée à la peinture des décorations. Vitruve nous apprend qu'elle existoit dès le temps d'Eschyle.

SCIENCE, (subst. fem.) Voyez sur les *sciences* nécessaires aux artistes, l'article *qualité*. Mais les artistes sont trop occupés de l'exercice de leur art, pour se promettre d'acquérir par des lectures toutes les connoissances qui pourroient leur être utiles, & qui exigeroient seules l'emploi de leur vie entière. Que pour réparer ce qui leur manque, ils suivent du moins les conseils de M. Reynolds.

» Quelques écrivains qui ont traité de la peinture, » dit ce savant peintre, semblent avoir porté les » choses trop loin, quand ils ont prétendu que cet » art demandé une *science* si universelle & si pro- » fonde, que la seule énumération des connoissances » qu'il faut posséder suffit pour effrayer le jeune ar-

» tiste. Vitruve, après avoir parlé du nombre infini
» des qualités naturelles & requises nécessaires à l'ar-
» chitecte, ajoute gravement qu'il doit être bien
» versé dans la jurisprudence, afin de ne pas être
» trompé dans l'acquisition du terrein sur lequel il
» veut bâtir.

» Mais, sans donner dans ces exagérations, on peut
» dire avec vérité & certitude qu'un peintre doit
» posséder plus de science qu'il n'en peut trouver sur
» sa palette & dans son modèle, soit qu'il étudie la
» nature ou quelque production de l'art : car il est
» impossible de devenir un grand artiste, lorsqu'on
» est absolument ignorant.

» Quiconque s'occupe à faire des descriptions, ou
» par écrit ou sur la toile, doit avoir une idée passable
» des poëtes dans une langue ou dans une autre, afin
» de se pénétrer plus ou moins de l'esprit poëtique
» & d'étendre le cercle de ses idées qu'il doit s'ac-
» coutumer à analyser & à comparer. Il faut aussi
» qu'il ne soit pas entièrement ignorant dans cette
» partie de la philosophie qui apprend à connoître
» l'homme, & à saisir les passions & les affections
» de l'ame, ainsi que les divers caractères & les dif-
» férentes habitudes qui en résultent. De plus il est
» nécessaire qu'il ait une légère teinture de l'esprit
» de l'homme, & une connoissance approfondie de la
» structure de son corps.

» Il ne faut donc pas que le peintre se livre à la
» lecture au point qu'il nuise par là à la pratique
» de son art, & qu'au lieu d'un artiste, il devienne
» un érudit ; mais si l'usage d'un bon livre lui sert
» de récréation dans ses heures de loisir, il parviendra
à

» à étendre ſes connoiſſances, & à orner ſon eſprit, » ſans porter préjudice à ſes travaux journaliers.

» Et ce qu'une lecture trop peu ſuivie lui laiſſera » déſirer, il pourra l'apprendre par l'entretien des gens » inſtruits & ſenſés, qui eſt le meilleur moyen & le » plus ſûr pour ceux à qui leurs occupations ne per- » mettent pas de donner beaucoup de temps aux » livres. Nous ne manquons pas aujourd'hui de » perſonnes verſées dans les ſciences, & qui ſe font » un plaiſir de communiquer leurs idées aux artiſtes » curieux & dociles, lorſque ceux-ci leur témoignent » l'honnêteté & la déférence qui leur ſont juſtement » dûes. Les jeunes artiſtes peuvent ſe flatter d'être » admis avec le temps, dans ces ſociétés lorſqu'ils s'en » rendent dignes. Là, ſans aucune inſtruction formelle » ou directe, ils apprendront inſenſiblement à ſentir » & à penſer comme ceux avec qui ils vivent & » converſent, & à ſe former un ſyſtême raiſonné de » goût, que, par l'application des vérités générales » à leurs idées particulières, ils ſauront réduire peut- » être à un plus exact & plus juſte dégré, que ne » pourroient le faire ceux même de qui ils ont em- » prunté les idées primitives ». (*Extrait du ſeptieme diſcours de M.* REYNOLDS).

SCIOGRAPHIE, (ſuſt. fem.) Ce mot ſignifie pein- ture des ombres, & les Grecs l'employoient dans le même ſens que nous donnons au mot *clair-obſcur*, que nous avons emprunté de l'italien *ſchiaro-ſcuro*. Ap- pollodore fut le premier des peintres Grecs qui ſût rompre les couleurs, & exprimer la privation de toute couleur dans les ombres. Pline dit qu'il fut le

premier qui fut arrêter les regards, & c'eſt à quoi l'on ne parvient que par le jeu & l'oppoſition des ombres & des lumières. Sans cette partie, un ouvrage peut avoir beaucoup de mérite, mais il n'appelle pas. Les ſuccès d'Apollodore lui méritèrent, de la part des Grecs, le ſurnom de *Sciographe*; (peintre des ombres, peintre du clair-obſcur). C'eſt ce que nous apprend Héſychius, & ce fait eſt de quelqu'importance pour l'hiſtoire de l'art chez les anciens. (L)

SCULPTEURS. (1) Nous ne conſacrons cet article qu'à l'hiſtoire des ſculpteurs qui ont paru depuis la renaiſſance de arts. On trouvera les ſculpteurs de l'antiquité dans l'article ſuivant qui ſera conſacré à l'hiſtoire de l'art antique.

On a pu voir, à l'article École, que ce ſont des peintres appellés de la Grece qui ont fait revivre la peinture en Italie, d'où elle s'eſt répandue dans les autres Etats de l'Europe. Les Grecs, depuis longtemps, avoient ceſſé de faire des peintures profanes; mais l'art de peindre avoit toujours ſubſiſté chez eux, uniquement conſacré à la religion, & ſeulement exercé par des ouvriers ſans intelligence qu'ils nommoient faiſeurs d'images, *ε'ικονογράφοι*. Célèbres dans l'antiquité par leur talent dans la ſculpture, ils avoient entièrement oublié cet art, parce que les

---

(1) Nous devons la plus grande partie des matériaux de cet article à l'ouvrage intitulé : *Vies des fameux architectes & ſculpteurs, par M. d'Argenville, de l'Académie Royale des Belles-Lettres de la Rochelle.* 2 vol. in-8°. Paris, 1787.

ſtatues, qu'ils nomment idoles, leur étoient interdites par la religion. La ſculpture avoit au contraire toujours ſubſiſté dans les pays ſoumis à l'égliſe Romaine qui décore ſes temples de ſtatues ; & ſi l'art avoit péri, le métier n'avoit jamais été oublié. On ne faiſoit, il eſt vrai, que des figures gothiques, ſans ſoupleſſe, ſans mouvement, ſans proportion, ſans intelligence; mais enfin on faiſoit des figures, & pour remonter du métier à l'art, il ne falloit que ſe livrer à de meilleures études. Les noms des ſculpteurs gothiques ſont oubliés & doivent l'être, parce qu'on ne conſacre pas la mémoire d'artiſans maladroits.

C'étoit à la peinture reſſuſcitée à faire revivre l'art de la ſculpture, & la Toſcane qui avoit vu naître les premiers peintres artiſtes parmi les modernes, devoit auſſi donner naiſſance aux premiers ſculpteurs. Déjà Maſſolino avoit donné une ſorte de grandeur & quelque mouvement à ſes figures peintes ; déjà le Maſſaccio répandoit ſur les ſiennes de l'aiſance & de la grace, & montroit quelqu'intelligence dans la ſcience des raccourcis, quand le même pays vit naître le Donato.

(1) Donato, plus connu ſous le nom de *Donatello* parce que les Italiens aiment les diminutifs, naquit à Florence en 1383 de parens fort pauvres : un citoyen généreux lui ſervit de père, & lui donna un maître de deſſin. Bientôt le jeune élève n'eut point d'égal dans cet art, il s'appliqua en même temps à l'architecture & à la perſpective, & ne tarda point à étonner ſa patrie par ſon premier eſſai en ſculpture. C'étoit une annonciation en pierre. Quel dût être

l'étonnement de ſes contemporains, encore accoutumés aux travaux groſſiers des ſculpteurs gothiques, quand ils virent, dans la tête de la Vierge, l'aimable expreſſion d'une pudeur timide, & des draperies traitées dans la manière des anciens Grecs ! Il lui manquoit encore la nobleſſe. Un crucifix en bois qu'il fit à peu-près dans le même temps tenoit plutôt de la nature ruſtique que de la beauté divine. » Tu as fait un » payſan, & non un Dieu », lui dit un peintre qu'il conſulta, & ce mot corrigea la manière du Donatello.

La figure qu'il regardoit comme ſon chef-d'œuvre repréſente un vieillard à tête chauve, l'une des quatre dont il décora la tour quarrée qui ſert de clocher à l'égliſe de Santa Maria dè Fiori. Il fit pour celle de Saint Marc *in orto* les ſtatues en bronze de Saint-Pierre, Saint-Georges & Saint-Marc. Toutes trois ſont belles; la république de Véniſe, celle de Gênes, pluſieurs princes de l'Europe en ont offert des ſommes conſidérables. La figure de Saint-Georges, brillante de jeuneſſe, étonne par l'expreſſion du courage & de la fierté : mais celle de Saint-Marc eſt conſacrée par un mot de Michel-Ange. Un jour que ce célèbre ſtatuaire la conſidéroit, il s'écria : *Marco, perchè non mi parli?* (Marc, pourquoi ne me parles-tu pas ?) Ce n'eſt qu'un chef-d'œuvre de l'art qui a pu mériter ce mot d'un grand artiſte.

Encouragé par les applaudiſſemens de ſes concitoyens, il mit pour la première fois ſon nom à la ſtatue en bronze de Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, ouvrage placé dans le ſénat.

Sa réputation ne reſta pas renfermée dans ſa patrie.

Il fut mandé à Padoue par le sénat de Vénise, pour y jetter en bronze la statue d'Erasme Narni, général de la république. Il reçut dans cette ville la qualité de citoyen, & fit dans l'eglise de Saint-Antoine l'histoire de ce Saint en bas-reliefs. La composition en fut admirée, & le Donatello est regardé comme l'un des sculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. On vouloit le fixer à Padoue. « Il faut, dit-il, que » je retourne dans ma patrie : je ne reçois ici que des » louanges : elles me feroient négliger mon art, & » je l'aurois bientôt oublié : à Florence, je serai » éperonné par la critique ».

Ses talens y furent employés par le célèbre Côme de Médicis, & sa vieillesse soutenue par les bienfaits de Pierre, fils de ce duc. Il avoit toujours été trop désintéressé pour acquérir de la fortune : il mettoit son argent dans un panier attaché au mur de sa chambre; ses ouvriers & ses amis y puisoient à discrétion. Il mourut en 1466, âgé de quatre-vingt trois ans. On lui attribue les portes de bronze de la sacristie de Saint-Laurent, qui sont ornées de bas-reliefs : mais Baldinucci assure qu'elles sont l'ouvrage de Luc Della Robbia.

(2) Simon, frère de Donatello, fut son imitateur. Il fut mandé à Rome en 1431, par le pape Eugene IV, pour faire une des portes de bronze de l'église de Saint-Pierre. Il employa douze ans à cet ouvrage orné de bas-reliefs en plusieurs compartimens. Un de ses principaux ouvrages est le tombeau de Martin V, dans l'église de Saint-Jean de Latran. On

ignore l'année de ſa naiſſance & celle de ſa mort : on ſait qu'il vécut cinquante-cinq ans.

(3) ANDRÉ PISANO, ou *Piſanello*, fut élève d'André del Caſtagno pour la peinture, & ſe ſignala entre les artiſtes de ſon temps. Il eut auſſi de la réputation en qualité de ſculpteur, & ſe diſtingua ſur-tout par la gravure des médailles. On ne connoît ni l'année de ſa naiſſance ni celle de ſa mort ; mais on ſait qu'il a fait la médaille de Mahomet II qui prit Conſtantinople en 1453, & l'on peut croire qu'elle fut frappée peu de temps après cet événement. On ſait auſſi qu'il travailloit encore à Florence en 1478.

(4) ANDRÉ VEROCHIO, célébre dans ſon temps par ſes talens en peinture, eſt connu aujourd'hui par la célébrité de ſes éléves, Pierre Perugin, & Léonard de Vinci. Celui-ci ſurpaſſa tellement ſon maître, que le Verochio, honteux de ſa défaite, & déſeſpérant de lutter avec avantage contre le jeune artiſte qu'il venoit de former, abandonna les pinceaux & ſe livra entièrement à la ſculpture. Il imagina le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le viſage des perſonnes mortes pour conſerver leur parfaite reſſemblance. Il fut appellé par la république de Veniſe pour faire en bronze la ſtatue équeſtre de Bartolomeo Colleone, de Bergame, général de la république. Il avoit déjà fait le modèle du cheval, lorſqu'un ſculpteur intrigant, nommé Vellano, cabala auprès de quelques ſénateurs pour faire la figure du capitaine. André, juſtement irrité de ce qu'on vouloit

lui ravir la gloire de faire tout le monument, brisa la tête de son modèle & prit la fuite. La seigneurie lui adressa de violens reproches & le menaça de lui faire couper la tête s'il retournoit dans les états. Il répondit qu'il se garderoit bien de s'y exposer, parce que leur seigneurie, toute puissante qu'elle étoit, ne sauroit jamais faire une tête comme la sienne, au lieu qu'il sauroit bien faire une tête de cheval encore meilleure que celle qu'il avoit détruite. Cette réponse ne déplut pas aux Vénitiens; ils avoient eu apparemment le temps de reconnoître que l'intrigant Vellano n'étoit pas un émule digne de lui être associé : ils le rappellèrent avec des offres avantageuses : le Vérochio termina son modèle, mais il s'échauffa dans le temps de la fonte, & gagna une pleurésie dont il mourut. Ce fait prouve que les statuaires faisoient alors eux-mêmes la fonte de leurs ouvrages, & ne confioient pas à de simples artisans cette partie décisive du travail.

(5) Jean-François Rustici, né à Florence d'une famille noble, vers 1470, fut élève du Vérochio; il se trouva dans cette école avec Léonard de Vinci devenu déjà le rival du maître dont il recevoit encore les leçons, & il se rendit son élève quand le Vérochio partit pour Vénise. Léonard, savant dans tous les arts qui dépendent du dessin, lui enseigna la manière de modeler, celle de tailler le marbre, celle de couler en bronze, & lui démontra les principes de la perspective. Rustici, conduit par cet habile maître, devint l'un des plus habiles sculpteurs de son temps. Il fit en 1515 un Mercure en bronze, porté

ſur un globe & qui ſemble prêt à prendre ſon vol : cette figure couronne la fontaine qui eſt dans la grande cour du palais de Florence. Il fit auſſi en bronze Saint-Jean-Baptiſte prêchant entre un lévite & un phariſien, ouvrage dont on eſtime les formes & l'expreſſion. Mal récompenſé de ſon travail, il ne s'occupa plus de ſon art que pour éviter l'ennui de l'oiſiveté. On compte, entre ſes ouvrages les plus remarquables, une Léda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, & un homme nud à cheval. Il fut appellé en France par François I, & travailla au modèle d'un cheval du double de grandeur naturelle qui devoit porter la ſtatue de ce monarque : mais le prince mourut, & l'ouvrage ne fut pas terminé. Il retourna à Florence, trouva cette ville aſſiégée, vit ſon héritage ravagé par les ennemis, & revint en France, où il mourut en 1550, âgé de quatre-vingts ans.

Il avoit trois maximes dont les deux premières ſurtout ſeroient bonnes à pratiquer : de réfléchir longtemps ſur l'ouvrage qu'on veut entreprendre avant d'en faire l'eſquiſſe ; de laiſſer repoſer longtemps l'eſquiſſe ſans la regarder, avant de la mettre à exécution ; enfin de ne laiſſer voir ſon ouvrage que lorſqu'il eſt terminé.

(6) Michel-Ange Buonarroti, né en 1474, mort en 1564. Voyez ce que nous avons dit de ce grand artiſte à l'article École. Il mania le ciſeau dès ſa première enfance à l'imitation d'un tailleur de pierre, époux de ſa nourrice. Très-jeune encore, il étonna Florence par la tête d'un vieux faune &

bientôt après par une figure d'Hercule. Ayant fait le voyage de Bologne pour y étudier les plus beaux morceaux de peinture qui faiſoient déja l'ornement de cette ville, il y laiſſa deux figures qui manquoient à l'arcade de Saint-Dominique, celle de Sainte Pétronie & celle d'un ange. De retour à Florence, il y fit un Saint Jean & un amour fameux par une ſupercherie qu'il employa pour tromper les faux connoiſſeurs de l'antiquité. Il en caſſa un bras, & fit enterrer la figure dans un endroit qu'on ſe préparoit à fouiller. Elle fut déterrée, on ſe récria ſur la beauté de cette antique; ce morceau fut envoyé à Rome & y excita la même admiration; mais Michel-Ange montra le bras, & l'on critiqua l'ouvrage moderne. Un cardinal qui s'étoit hâté de l'acquérir, ſe hâta encore plus de s'en défaire. Ce fut vers ce temps qu'il fit ſon fameux Bacchus & le beau grouppe de la Notre-Dame de pitié qui eſt dans la baſilique Saint Pierre, à la chapelle de la Vierge. Il revint à Florence, où d'un marbre gâté par un ſculpteur qui en avoit voulu faire un géant, il tira le jeune David armé d'une fronde. Nous avons parlé à l'article *école*, de ſa fameuſe ſtatue colloſſale de Jules II, dont l'étonnante fierté étonna même le fier Pontife. Léon X le fit travailler aux tombeaux de Laurent & Julien de Médicis : l'artiſte repréſenta ces deux princes eux-mêmes, & accompagna ces monumens des figures de l'aurore, du jour, du crépuſcule & de la nuit, & il fit une Vierge aſſiſe dans le fond de la chapelle. Il finit enſuite à Rome le tombeau de Jules II qui lui avoit été autrefois commandé par ce pape lui-même. Suivant le premier deſſin, ce monument devoit être compoſé

de quarante figures : Michel-Ange obtint la permission d'en réduire le nombre. Lui-même en fit trois, entre lesquelles est ce célébre Moïse, en qui l'on peut bien reprendre quelques graves défauts de convenance, mais qui n'en reste pas moins célébre entre les plus beaux ouvrages de la sculpture moderne. Les autres figures qui sont partie de ce monument, & qui représentent Jules II lui-même, la Vierge, un prophête & une sybille ne sont pas de sa main; elles ont été exécutées sur ses modèles par Raphaël da Monte-Lupo & d'autres statuaires habiles. Les deux figures d'Esclaves, non terminées, que l'on voit aujourd'hui à Paris dans le jardin de l'hôtel de Richelieu, faisoient partie du premier projet de ce monument & sont de la main de Michel-Ange. La manœuvre hardie de ces deux morceaux est capable d'effrayer nos statuaites, plutôt que de les engager à l'imiter.

(7) Jacques Tatti, n'est connu que sous le nom de Sansovino, qui est celui d'un bourg de Toscane près d'Arezzo, où il naquit en 1477. Cet artiste est célébre à deux titres, celui d'architecte & celui de sculpteur : nous ne le considérerons que sous le dernier. André Contucci, qui avoit alors de la réputation, lui donna les principes de la sculpture; André del Sarto, son ami, peintre célébre, lui inspira le goût.

Amené à Rome encore jeune, il fit en concurrence avec deux sculpteurs habiles le modèle du fameux grouppe antique de Laocoon pour le jetter en bronze; le sien eut la préférence, & il l'obtint au jugement de Raphaël.

Il venoit de copier un chef-d'œuvre avec ſuccès : ce fut avec le même ſuccès qu'il fut occupé a en reſtaurer d'autres.

Obligé par le mauvais état de ſa ſanté de retourner à Florence, il y fit une Vierge pour l'oratoire du marché neuf, & les figures des apôtres pour l'égliſe de Sainte Marie des fleurs ; mais ce qui couronna ſa réputation, ce fut la ſtatue en marbre du jeune Bacchus, qui fut regardée comme le plus bel ouvrage de ce temps. Placée dans la galerie du grand-duc, elle a été détruite par un incendie en 1762, & il n'en reſte plus que la gravure dans le tome III du Muſée de Florence.

De retour à Rome, Sanſovin fit, pour l'égliſe de Saint Auguſtin, une Notre-Dame en marbre, & un Saint-Jacques pour celle des Eſpagnols.

Il quitta cette ville lorſqu'elle fut ſaccagée en 1527 par les troupes d'Eſpagne. Son deſſein étoit de paſſer en France, & il étoit engagé à faire ce voyage par l'invitation de François I, mais il fut retenu à Veniſe & obtint la place d'architecte de la république. Il fit une Vierge en marbre, qui eſt placée ſur la porte de l'égliſe de Saint-Marc & trois figures en bronze, repréſentant un miracle de ce Saint. On les voit dans la chapelle ducale de ce même temple.

La loge de la place de Saint-Marc eſt l'ouvrage de Sanſovin : il plaça dans les niches quatre ſtatues de bronze, repréſentant Pallas, Apollon, Mercure & la Paix, & un bas-relief allégorique au milieu de l'attique.

La Vierge en marbre de l'égliſe de Saint-Marc, & un Saint Jean-Baptiſte, auſſi en marbre, qui

eſt au deſſus du bénitier de celle de *Caſa Grande*, paſſent pour les chefs-d'œuvre du Sanſovin, en ſculpture. On loue en général la légèreté de ſes draperies & l'action de ſes figures; mais Winckelmann lui reproche une exceſſive monotonie dans l'exécution. Il eſt pour l'architecture l'un des artiſtes les plus célèbres de l'Italie. Il mourut à Veniſe en 1570, âgé de quatre-vingt treize ans.

(8) Baccio Bandinelli, né à Florence en 1487, eut pour maître ſon père qui étoit orfèvre & qui le deſtinoit à ſa profeſſion. L'orfevrerie eſt bien une branche de la ſculpture, mais le jeune Baccio vouloit exercer cet art dans toute ſon étendue, & il en reçut les leçons du Ruſtici. Il étoit encore plus animé par l'envie que par les diſpoſitions naturelles & par l'émulation. Bon deſſinateur, il crut pouvoir ſe rendre l'émule de Michel-Ange, & entreprit de peindre à l'huile & à freſque : mais il ne recueillit de cette tentative que des dégoûts, & retourna ſans partage à la ſculpture. Il n'avoit guère fait encore que de petits modèles; il exécuta en marbre un Mercure tenant une flute, figure eſtimée, & qui fut envoyée à François I. Il fit à Rome pour Léon X, Orphée qui adoucit Cerbere par le ſon de ſa lyre. Chargé de copier en marbre pour la France le grouppe du Laocoon, il parut avoir égalé ſon modèle. Clément VII voulut garder cet ouvrage pour la galerie de Florence où il a été détruit en 1762 par un incendie, & il aima mieux envoyer à François I de véritables antiques d'un mérite inférieur, que cette belle copie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité.

Le Bandinelli finit en 1534, à Florence, Hercule étouffant Cacus. Ce morceau eſt placé près du David de Michel-Ange, & ſoutient cet effrayant voiſinage. Mais ſes talens furent dégradés par ſon caractére. Ardent à envahir toutes les entrepriſes, il employoit tous les moyens de les enlever à ſes confrères, les commençoit, recevoit des à-comptes ſur le prix convenu, & les abandonnoit. La réputation des grands artiſtes faiſoit ſon tourment, & on l'accuſe d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange & de Léonard de Vinci. Sa manière étoit ſavante, mais ſauvage : on y reconnoît un imitateur de Michel-Ange qui n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de ce maître. On voit cependant de lui, au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuſe. C'eſt lui qui a reſtauré le bras droit du Laocoon dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuſe en général d'avoir trop affecté de montrer toute ſa ſcience. On voit de lui à Rome les bas-reliefs des tombeaux de Léon X & de Clément VII. Il eſt mort en 1559, âgé de ſoixante & douze ans. Son caractère avoit nui à ſa réputation qui augmenta après ſa mort.

(9) Benvenuto Cellini, né à Florence en 1500, fut peintre, orfévre & ſculpteur. Il eſt du nombre des artiſtes qui furent appellés en France par François I. Il fit pour ce prince pluſieurs figures en bronze & des ouvrages d'orfévrerie. De retour dans ſa patrie, il prouva que les beaux arts peuvent s'accorder avec les talens guerriers. Clément VII lui confia la défenſe du château Saint-Ange, & l'artiſte ſe diſtingua par

ſa prudence & ſa valeur. Il a publié l'hiſtoire de ſa vie & un traité de la ſculpture. Il eſt mort à Florence en 1570, âgé de ſoixante & dix ans.

(10) Properzia Rossi, de Bologne, eſt la ſeule femme qui ſe ſoit fait connoître dans la ſculpture, juſqu'à ce que, de nos jours, une autre à étonné par ſes talens la Ruſſie & la Hollande. On ignore l'année de la naiſſance de Properzia. Nous ne parlerons pas ici des figures qu'elle tailla ſur des noyaux de pêche, ni de la paſſion de Jéſus-Chriſt qu'elle traita en bas-relief ſur l'un de ces noyaux; ces petits ouvrages ſuppoſent de la patience & l'adreſſe; mais ils ſe perdent devant les grands ouvrages de l'art. La réputation de Properzia eſt fondée ſur le buſte du comte Guido & ſur deux anges en marbre dont elle décora la façade de l'égliſe de Ste Pétronie. Etant mariée, elle eut, dit-on, le malheur de concevoir une paſſion violente pour un autre que ſon époux, & de ne pouvoir la faire partager. Dans une ſituation ſemblable à celle de la femme de Putiphar, elle eſpéra de ſoulager ſon cœur en repréſentant dans un bas-relief la paſſion de cette malheureuſe Égyptienne; mais rien ne put charmer ſa douleur qui la conduiſit au tombeau. D'autres récits ſont plus favorables à la mémoire de cette intéreſſante artiſte. On dit que calomniée par un certain Amiconi, elle mourut de douleur à la fleur de l'âge en 1530. Née pour tous les talens, elle avoit peint & gravé quelques ſujets d'hiſtoire, & trouvoit ſes délaſſemens dans la muſique. Avec tant de moyens de plaire, eſt-il vraiſemblable qu'elle ait aimé & n'ait reçu que des mépris? Croyons

plutôt au caractère atroce d'Amiconi, qu'à la folle passion de Properzia.

(11) Daniel Ricciarelli, dit de Volterre, parce qu'il naquit dans cette ville de la Toscane en 1509. Voyez ce que nous avons dit de cet artiste à l'article Peintres. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en sculpture, & il en a laissé plusieurs imparfaits.

(12) Jean Goujon, né à Paris, on ne sait en quelle année, est le premier sculpteur dont la France se glorifie. On ignore les circonstances de sa vie; il n'est connu que par ses ouvrages. On voyoit de lui à la porte de la pompe Notre-Dame un bas-relief représentant un fleuve & une nayade; le dessin en étoit d'une grande élégance. Il a orné de quatorze mascarons l'arcade qui conduit à l'hôtel du premier président. Dans la cour du louvre, à l'ordre composite, il a représenté dans une frise des enfans entrelacés avec des festons. Dans les frontons circulaires qui couronnent les corps avancés de l'ordre composite, il a représenté Mercure, l'Abondance, & au milieu deux génies qui supportent les armes du roi. Dans les entrepilastres de l'attique, les esclaves enchaînés & les figures allégoriques sont des ouvrages de ce maître. C'est aussi de lui qu'on voit, au château de Ste Genevieve des bois, à deux lieues de Corbeil, deux nayades coëffées de roseaux & épanchant leurs urnes. Mais les chefs-d'œuvres de cet artiste sont les bas-reliefs de la fontaine des nymphes, qu'on nommoit la fontaine des Innocens; ouvrages transportés

depuis peu à la nouvelle halle. Le faillant en eft très doux. » L'intelligence, dit Dandré Bardon, qui » a ménagé les tournans des objets en laiffe appercevoir » toute la rondeur. Les figures n'y paroiffent nulle» ment appliquées fur un fond : elles ont fur leur » milieu une faillie fuffifante qui leur prête la con» vexité du naturel, & qui les met en harmonie » avec l'enfemble dont elle font portion. Cet ouvrage » eft un de ceux par lefquels les fculpteurs modernes » fe rapprochent le plus des fculpteurs anciens. Il » préfente une compofition d'une noble fimplicité; » des nayades deffinées d'un goût correct, dans des » proportions fveltes & dans des attitudes animées par » les graces. Leurs draperies légères, comme étoient » celles dont on ufoit anciennement dans l'ifle de » Cos, laiffent décemment entrevoir le nud qu'elles » cachent, & n'y font adhérentes qu'avec une forte » de difcrétion. Des perfonnages des deux fexes & » d'âge divers y forment de gracieux contraftes, » & concourent tout à la fois à l'agrément & à » l'effet ».

Cet artifte étoit à la fois fculpteur & architecte. L'hôtel de Carnavalet fut élevé fur fes deffins, & ce fut lui qui en décora la façade de refends vermiculés & de deux bas-reliefs où font un lion & un léopard. Au deffus de la porte, deux enfans, placés dans un cartouche, foutiennent des armoiries. Les figures en bas-relief de la Force & de la Vigilance fe voyent dans les trumeaux. On a de lui au louvre, à la falle des antiques, une tribune enrichie d'ornemens de bon goût & foutenue par quatre cariatides. Plufieurs écrivains lui ont attribué les deux figures affifes de

la

la Seine & de la Marne, qu'on voyoit à la porte St. Antoine; mais on lisoit au bas de ces figures le nom *d'Etienne Matesson*. Jean Goujon se distingua aussi par l'art de graver les médailles, & celle de Catherine de Médicis, qui est son ouvrage, est recherchée des curieux. On ne peut douter que cet artiste qui paroît nourri de la belle antiquité, ait fait le voyage d'Italie. Il étoit calviniste, & le jour du massacre de la Saint-Barthélemi, en 1572, il fut tué sur son échafaud d'un coup de carabine.

(13) GUILLAUME DELLA PORTA, né à Milan on ne sait en quelle année, eut son oncle pour maître, & se fortifia dans l'art du dessin, à Gênes, par les leçons de Perin del Vago. Il fit dans cette ville plusieurs ouvrages de sculpture, entr'autres seize prophêtes, de demi-relief, pour la chapelle de St. Jean, Jésus-Christ à qui St. Thomas touche le côté pour la porte St. Thomas, une Ste. Catherine & une Ste Barbe. Il se rendit à Rome en 1537, y restaura plusieurs antiques & fit les jambes du fameux Hercule. Michel-Ange trouva cette restauration si belle, que les jambes antiques ayant été retrouvées vingt-sept ans après, il ne jugea pas à propos de les rétablir. Della Porta fit au tombeau de Paul III, ouvrage de Michel-Ange, les deux figures couchées qui accompagnent celle du pape. Celle de la justice est d'une beauté portée jusqu'à l'idéal, & l'on raconte qu'elle fut souillée par l'amour d'un Espagnol, qui se laissa renfermer le soir dans l'église St. Pierre pour satisfaire sa passion. Ce qui est plus certain, c'est qu'on a couvert d'une draperie de bronze la nudité de cette

figure. Les ouvrages les plus confidérables de notre artifle font les quatre prophêtes placés dans les niches qui font entre les pilaftres de la première arcade de St. Pierre.

Ce fut lui qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes ftatues en bronze, ce qui empêche le métal de fe refroidir. M. Falconet eft perfuadé que les anciens connoiffoient & pratiquoient ce procédé.

(14) Germain Pilon, né à Paris, eft le Corrège de la fculpture. Plein de grace, il eft fouvent incorrect. On le regarde comme le premier des fculpteurs qui ait fupérieurement rendu le caractére des étoffes. Tous fes ouvrages connus font dans des églifes de Paris : à la Ste Chapelle, une Notre-Dame de pitié ; à St Gervais, un *ecce homo* ; un autre à Picpus ; un Chrift mis au tombeau, une réfurrection & trois petits bas-reliefs à St. Etienne-du-Mont ; la fépulture & la réfurrection de Jéfus-Chrift, en terre cuite, à Ste. Genevieve ; quatre anges de bronze & fix vafes au fanctuaire de St. Germain-l'Auxerrois ; le bas-relief du maître autel dans la même églife ; les bas-reliefs de la chaire des Grands-Auguftins, le St. François à genoux, figure en plâtre dans le cloître des mêmes religieux ; le maufolée du chancelier Biragne & de fon époufe dans l'églife St. Louis rue St. Antoine ; plufieurs ouvrages dans l'églife autrefois deffervie par les Céleftins & fur-tout fon chef-d'œuvre dans cette même églife ; ce font les trois vertus théologales en albâtre, portées fur un piédeftal en forme de trépied antique ; elles foutiennent une urne de bronze qui renferme les cœurs de Henri II

& de Catherine de Médicis Ces figures, grandes comme nature, ſont remarquables par la beauté des têtes & par la légèreté des draperies. Cet artiſte mourut en 1605; on ignore l'année de ſa naiſſance.

(15) Jean de Bologne naquit à Douai en 1624, & reçut dans ſa patrie les premières leçons de la ſculpture. Bien des perſonnes ont cru que cet artiſte Flamand étoit Italien. Il eſt vrai qu'il paſſa de bonne heure à Rome, où il s'attacha à modeler les chefs-d'œuvre antiques & modernes que raſſembloit cette ville; des conſeils de Michel-Ange contribuèrent, avec ces études, à développer ſes diſpoſitions naturelles. Il montroit un jour à ce grand maître un modèle terminé avec le plus grand ſoin : Michel-Ange en changea toute la diſpoſition; « il faut, dit-il au » jeune homme, concevoir & raiſonner ſon ouvrage » avant de penſer à le finir ».

L'infortune alloit ramener le jeune artiſte dans ſa patrie : un riche amateur le retint à Florence par ſes bienfaits. Il pourvut à ſes beſoins, & lui fournit un bloc de marbre, dont le jeune artiſte fit une Vénus. Cet ouvrage, le premier qu'il exécuta en marbre, commença ſa réputation; elle fut confirmée par le groupe de Samſon terraſſant un Philiſtin, qu'il fit pour le grand-duc François de Médicis. Vers le même temps il fondit en bronze le célèbre Mercure volant qui eſt généralement connu par des plâtres moulés ou par des copies. On admira le Neptune coloſſal qu'il fit pour le Grand-Duc, & dont il décora un baſſin dans le jardin de ce prince; on admira encore

davantage l'enlèvement d'une Sabine qui fait l'ornement de la place de Florence.

Cet artiste est, je crois, de tous les modernes, celui qui ait fait le plus grand colloſſe. C'eſt ſon Jupiter pluvieux : dans ſa tête eſt une chambre qui ſert de colombier, & dans ſon corps, une grotte ornée de coquillages & de jets-d'eau.

Appellé à Gênes, en 1580, il y fit un grand nombre de modèles qui furent fondus en bronze: ſix vertus, ſix anges, un crucifix, ſept bas-reliefs, dont le premier a pour ſujet la préſentation de Jéſus-Chriſt au temple & dont les autres repréſentent diverſes circonſtances de la paſſion. On voit de lui à Veniſe, dans l'égliſe des Dominiquains de St. Marc, la figure en bronze de St. Antonin, accompagnée de quatre anges plus grands que nature. Il fit à Florence les deux ſtatues équeſtres des grands-ducs François & Ferdinand. Le nombre de ſes ouvrages fondus en bronze eſt conſidérable : on connoît de lui, en ce genre, au château-neuf de Meudon, une ſtatue d'Eſculape. On voit auſſi de lui, à Verſailles, un groupe de l'Amour & Pſyché.

Il travailloit artiſtement le marbre, étoit ſvelte dans ſes figures, & leur donnoit beaucoup de ſoupleſſe & de mouvement. En le comparant à l'antique, il peut ſembler un peu manieré, mais il tient un des premiers rangs entre les ſtatuaires modernes : il a moins de fierté que Michel-Ange, il affecte comme lui la ſcience anatomique, il eſt l'un de ſes premiers imitateurs; mais quoique peut-être quelquefois plus gracieux, il n'eſt pas ſon égal : il eſt mort en 1608,

âgé de quatre-vingt quatre ans, & n'a cessé de travailler qu'en cessant de vivre.

(16) Pierre Tacca, élève de Jean de Bologne, succéda à quelques unes des entreprises de son maître, entre lesquelles étoit celle du cheval qui porte la statue de notre roi Henri IV, & dont le grand-duc Come II, vouloit faire présent à sa fille Marie de Médicis, épouse de ce prince. Nous ne dirons pas si Jean de Bologne en avoit avancé le modèle, ou si même il l'avoit commencé : on sait du moins qu'il fut fait ou terminé par Pierre Tacca, & quelque personnes ont prétendu qu'il travailla ce morceau sur un dessin du Cigoli. Quoique trois artistes paroissent y avoir eu part, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Tacca termina aussi la figure & le cheval de la statue équestre de Philippe III, & fit seul la statue équestre de Philippe IV. Le cheval court au galop, & n'a d'autre appui que ses pieds de derriere. Ce monument est en Espagne, dans le parc de Buen-Retiro. Quand M. Falconet, entreprit de représenter Pierre Ier. monté sur un cheval qui gravit au galop une roche escarpée, on l'accusa de témérité & l'on prétendit que son projet n'etoit pas susceptible d'exécution. On ignoroits & vraisemblablement lui-même ignoroit alors, que ce projet avoit été exécuté depuis plus d'un siècle. Mais on dit que Gallilée fournit à Tacca les moyens de mettre en équilibre la masse énorme de sa statue sur des appuis foibles en apparence ; & M. Falconet n'a dû qu'à lui-même les moyens dont il a fait usage. Tacca est mort en 1640 : nous n'avons pu apprendre l'année de sa naissance.

(17) Simon Guillain, naquit à Paris en 1581. Son père, Sculpteur estimé dans son temps, lui donna les premières leçons de son art, & le jeune homme alla se perfectionner à Rome. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation, parce qu'il étoit placé dans un des endroits les plus fréquentés de Paris, faisoit l'ornement de la jonction de deux courtes rues élevées sur la culée du Pont-au-Change. Elles ont été détruites quand on a démoli les maisons qui couvroient ce pont, mais l'ouvrage de Guillain a été ménagé, & l'on peut croire qu'il sera placé un jour dans quelqu'endroit favorable à son exposition. Il représente Louis XIV, âgé de dix ans, monté sur un pied d'estal, entre Louis XIII son père, & Anne d'Autriche sa mère; une Renommée le couronne de lauriers. Ces figures en bronze, & grandes comme nature, se détachent sur un fond de marbre noir. Au dessous étoit un bas-relief, d'une bonne composition, mais d'un travail un peu sec, qui représentoit des esclaves & des trophées.

C'est de Guillain que sont les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais, & celui des Feuillans de la rue Saint-Honoré; mais on distingue plus celles qui ornent le portail de la Sorbonne & celles des apôtres qui sont dans cette église. On estime, dans le chœur des moines qui desservent le couvent de *l'Ave-Maria*, le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, veuve de Henri I, Prince de Condé: on y remarque le bon goût des ornemens, & des enfans en bronze qui tiennent des flambeaux.

Guillain vit instituer à Paris l'Académie royale de peinture & sculpture, & fut l'un des douze anciens

de cette inſtitution : ſes nombreux travaux lui procurèrent une fortune aſſez conſidérable. A une exacte probité, à une grande politeſſe, il uniſſoit beaucoup de courage. Paris manquoit encore de police, cette ville étoit infeſtée de voleurs; mais Guillain s'étoit rendu la terreur des perturbateurs de la ſûreté publique. Il ne marchoit jamais la nuit ſans porter un fléau garni de chaînes qui ſe terminoient par des pointes d'acier : avec cette arme, maniée d'un bras vigoureux, il bravoit les malfaiteurs & leurs armes, & eut pluſieurs fois le plaiſir de ſauver des perſonnes attaquées. Sa réputation de valeur lui mérita d'être élu capitaine de ſon quartier; alors les bourgeois de Paris ſe gardoient eux-mêmes, uſage tombé depuis en déſuétude, mais qu'une conſtitution nouvelle vient de faire renouveller. Cet artiſte eſt mort en 1658, âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

(18) JACQUES SARRASIN, né à Noyon en 1590, fut amené à Paris dès ſon enfance, & eut pour maître le père de Simon Guillain. Le deſir d'imiter les grands maîtres, lui fit entreprendre de bonne heure le voyage d'Italie, & il ne tarda pas à ſe diſtinguer entre les habiles artiſtes qui étoient alors à Rome. Le Cardinal Aldobrandin, neveu de Clément VIII, ſentit le mérite du ſtatuaire françois, & lui confia l'exécution de l'Atlas & du Polyphème qui ſoutiennent à Freſcati, le voiſinage des figures antiques, dont cette maiſon eſt décorée. Ce fut là que Sarraſin connut le Dominiquin & mérita ſon amitié. Ces deux artiſtes réunirent leurs talens pour faire en commun quelques ouvrages, entre leſquels on diſtingue deux termes en ſtuc. Notre

ſtatuaire eut à Rome le bon eſprit d'étudier beaucoup Michel-Ange, & de ſe rendre propre la ſcience & le génie de ce grand maître, ſans devenir ſon imitateur.

Il ne revint à Paris qu'après dix-huit ans d'abſence, & tous les ouvrages qu'il a faits aſſurent ſa réputation. Mais on diſtingue ſurtout les cariatides qui décorent le grand pavillon du vieux louvre, figures colloſſales & en même temps ſveltes & légères : le crucifix qui eſt placé à Saint-Jacques de la Boucherie; on en voit le modèle à l'Académie; le mauſolée de Henri de Bourbon, Prince de Condé; le grouppe de Romulus & Rémus à Verſailles; le grouppe de deux enfans & d'une chèvre placé à Marli; ces deux figures ſont un peu manierées, mais elles ſemblent de chair; le tombeau du Cardinal de Bérulle, aux Carmélites; ouvrage dans lequel l'auteur a vaincu la dureté du marbre. Sarraſin poſſédoit de grandes parties de l'art, l'élégance, & les graces, jointes à la ſévérité. Il fut en France pour la ſculpture, ce que Vouet fut pour la peinture, le chef d'une école féconde en artiſtes célèbres; entre leſquels on compte le Gros & Lerambert. Il eſt mort en 1660, âgé de ſoixante dix ans.

(19) François du Quésnoi, bien plus connu ſous le nom de *François Flamand*, naquit à Bruxelles en 1594. Fils d'un ſculpteur, il reçut de ſon père les leçons de ſon art, & n'avoit pas encore quitté cette école, lorſqu'il fut chargé d'ouvrages publics pour ſa ville natale. La manière dont il s'en acquitta, lui mérita la protection de l'archiduc Albert, qui lui accorda une penſion pour faire le voyage d'Italie.

Arrivé à Rome, il crut ne pouvoir se prescrire un meilleur plan d'étude, que celui de modeler les plus belles figures antiques. Mais il avoit à peine atteint l'âge de vingt-cinq ans, lorsque, par la mort de son bienfaiteur, il se vit obligé de travailler pour sa subsistance, & de faire des ouvrages plus capables d'arrêter que d'avancer ses progrès : telles étoient de petites figures en ivoire & en bois, & des têtes de Saints destinées à orner des reliquaires. Il étoit dans cette situation, lorsqu'il se lia avec le Poussin, infortuné comme lui, & comme lui, embrâsé de l'amour de l'art. Tous deux employoient le moins de temps qu'il leur étoit possible aux travaux qui les faisoient vivre, & donnoient le reste de leur temps à de savantes études. Le Flamand fit des modèles, & de petites figures en marbre qui furent admirées : &, ce qui est singulier, pendant que le Poussin cherchoit à porter dans ses tableaux le style des statues antiques ; le Flamand tâchoit de donner à la sculpture l'aimable mollesse des tableaux du Titien, & ce fut par l'étude de ce peintre qu'il surpassa tous les sculpteurs dans l'art de traiter les enfans. Il se fit bientôt, pour cette partie de l'art, une grande réputation, & fut chargé de modeler les grouppes d'enfans qui accompagnent les colonnes du maître-autel de Saint-Pierre. Malgré les obligations qu'il eut aux tableaux du Titien, il ne négligea pas la nature, & l'on sait qu'il fit un grand nombre d'études d'après les enfans de l'Albane.

L'envie, forcée de l'applaudir, se plaisoit à répéter qu'il n'avoit de talent que dans un petit genre, & qu'il seroit incapable de réussir dans de grandes choses.

Il confondit les envieux, en faisant la Sainte Suzanne qui est placée à Notre-Dame de Lorette, figure à laquelle il sut communiquer quelques-unes des beautés de l'antique. On y admire la noblesse de l'attitude, la beauté de la tête, une douce expression de pudeur & de piété, une belle & savante maniere de draper. Il mit beaucoup de temps à cette figure, il en recommença plusieurs fois les modèles, qui tous étoient le fruit d'une profonde étude : mais on ne compte ni le temps ni les travaux, quand ils sont couronnés par le succès. Par sa figure de Saint-André, placée dans la basilique de Saint-Pierre, il effaça la figure de Saint-Longin que fit en même temps le Bernin qui osoit le mépriser, & qui disoit qu'au lieu d'un apôtre, il ne feroit qu'un gros enfant. Cette statue haute de vingt-deux palmes, & fruit laborieux de cinq ans d'étude est une des plus belles de la Rome moderne. Les proportions sont élégantes, la tête élevée vers le ciel exprime la plus tendre dévotion, & est pour les artistes, un objet d'admiration & d'étude, la draperie est d'un grand goût. Un moine qui fréquentoit l'attelier du Flamand, prétendit que le Sculpteur lui avoit obligation du mérite de cette figure, & qu'il lui avoit fait réformer des défauts choquans qui déparoient le premier modèle : dès-lors le Flamand prit l'usage de travailler sans témoins. Si tous les artistes étoient aussi sensibles que Duquesnoi à de semblables reproches, ils tiendroient leurs portes fermées à tous les connoisseurs : mais on sait que les avis des connoisseurs peuvent faire gâter un ouvrage, & qu'ils n'inspirent des beautés qu'à de grands artistes.

Si Duquèſnoy, n'a fait qu'un petit nombre d'ouvrages capitaux, c'eſt que ſon travail étoit le fruit des plus profondes réflexions & d'une étude répétée de la nature & de l'antique. Il faiſoit pluſieurs modèles non ſeulement du corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds, & ſurtout des têtes, mais encore des doigts, & des maſſes de plis des draperies. Peu d'Artiſtes ont moins produit de grands ouvrages & ſe ſont fait une plus grande réputation. Quelqu'un lui diſoit qu'une figure à laquelle il travailloit étoit aſſez terminée : » Vous le croyez ainſi, répondit le Sta-» tuaire, parce que vous n'avez pas ſous les yeux le » modèle que j'ai dans l'eſprit, & dont mon ouvrage » doit être une copie fidèle ».

Les Artiſtes qui prennent tant de ſoin de leur réputation, vivent ordinairement dans la pauvreté : tel fut le ſort du Flamand ; il voyoit des ſculpteurs médiocres comblés de récompenſes, & il languiſſoit dans la miſère. Il alloit paſſer en France avec le Pouſſin ; un traitement honorable lui étoit aſſuré ; déja il avoit reçu l'argent de ſon voyage, & il faiſoit les apprêts de ſon départ, lorſqu'il mourut, empoiſonné, dit-on, par ſon frère, en 1646, à l'âge de cinquante-deux ans. Le ſcélérat fut brulé à Gand pour d'autres crimes, & l'on aſſure que, dans les tourmens, il confeſſa qu'il avoit donné à ſon frère un breuvage mortel. Ce fait a occaſionné l'erreur de quelques perſonnes, qui croyent que le Flamand lui-même a été brulé pour un péché que réprouve la nature. On a confondu le meurtrier avec ſa victime. La conformité de nom & de profeſſion a fortifié cette erreur.

Duqueſnoy, que les Italiens nomment *il Fiamingo*

(le Flamand) cet homme qui a vécu dans la misère, & que la calomnie pourſuit après ſa mort, étoit du caractère le plus doux, de la plus belle taille, du plus aimable commerce, & l'on ne pouvoit le connoître ni même le voir ſans l'aimer. La tendreſſe qu'eurent pour lui le ſage Pouſſin & l'Albane, cet Artiſte qui avoit tant de pudeur, ſuffit à ſa juſtification, & feroit l'apologie de ſes mœurs, s'il ne l'avoit pas écrite dans la douce & vertueuſe expreſſion de ſes chefs-d'œuvres.

(20) Philippe Buyster, naquit à Bruxelles en 1595. » Il quitta ſa patrie, dit Dandré Bardon, pour exercer » ſes talens en France. Il donna des preuves de ca- » pacité dans la compoſition du tombeau du Cardinal » de la Rochefoucaud, à Sainte Geneviève, le joueur » de tambour de baſque, le grouppe de deux ſatyres, » la déeſſe Flore, le Poëme ſatyrique, & pluſieurs » autres figures qu'il fit pour le parc de Verſaillest » Il eſt mort en 1688, âgé de quatre-vingt-treize ans.

(21) Jean-Laurent Bernini, né à Naples en 1598, tint, pendant le dix-ſeptième ſiècle, le ſceptre de deux arts, la Sculpture & l'Architecture. Avec un génie facile, abondant, impétueux, il ſuivit plus ſes caprices que les loix fondées par la ſageſſe des Artiſtes de l'antiquité, & s'il prêta un éclat à ces Arts, il fau. convenir que c'étoit un éclat trompeur qui les menaçoit de leur décadence. Plus ſa réputation fut grande & méritée, & plus devint dangereuſe l'influence de ſes défauts. La célébrité de ſon nom, la réalité de ſon

mérite devinrent des autorités puiſſantes pour ceux qui s'écartèrent de la ſimplicité, & l'on ne peut abandonner la ſimplicité, ſans s'éloigner de la route dans laquelle ſe trouve la véritable beauté, ſans ſe laiſſer tromper par des manières affectées que l'on prend pour elle.

Le Bernin, fils d'un Sculpteur, fut au nombre des enfans prodigieux : ſes premiers jeux furent des ouvrages de l'art; il en mania les inſtrumens en ſortant du berçeau, & dès l'âge de huit ans, il fit une tête de Faune qui étonna les connoiſſeurs. Conduit à Rome par ſon père, il paſſoit à l'âge de dix ans les journées dans le Vatican, toujours occupé de l'étude des chefs-d'œuvre qu'il renferme, & fit dès lors une tête de marbre qui fut placée dans l'égliſe de Sainte Potentienne. Les Amateurs de l'art, croyoient voir s'élever un nouveau Michel-Ange; mais le Bernin n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de l'artiſte Florentin. Michel-Ange étonne, inſtruit, en même temps qu'il repouſſe en quelque ſorte par une auſtérité ſauvage : le Bernin plaît par des charmes ſéducteurs; mais il attire à lui pour égarer.

La protection du Cardinal Maffei, de la maiſon des Barberins, lui procura celle du pape Paul V; ſon mérite naiſſant fut accueilli par des récompenſes, & les récompenſes l'excitèrent à de nouveaux efforts. Après avoir fait les buſtes du cardinal Bellarmin, du neveu de Paul V, & de ce Pontife lui-même, il ſurprit même ceux qui attendoient de lui de grandes choſes, en mettant au jour, à l'âge de quinze ans, deux Statues de grandeur naturelle : l'une repréſentoit Saint Laurent, l'autre Énée qui enlève ſon père. A peine

étoit-il ſorti de l'enfance, & déja aucun Statuaire n'égaloit ſa réputation : auſſitôt après il l'augmenta par ſon David qui eſt compté entre ſes meilleurs ouvrages. Il l'a ſaiſi au moment où le jeune heros lance la pierre contre Goliath. On admira l'expreſſion dans les ſourcils froncés qui peignent l'indignation, dans le mouvement de la lèvre ſupérieure qui couvre l'inférieure : mais, dans la ſuite, des juges ſévères, éclairés par les conceptions les plus judicieuſes des anciens Grecs, ont blamé juſtement la baſſeſſe de cette expreſſion, qui conviendroit mieux à la figure d'un ſoldat, qu'à celle d'un héros. Le Bernin n'employa que ſix mois à cet ouvrage, & lui-même diſoit qu'il dévoroit le marbre. Quarante ans après, jettant les yeux ſur les productions de ſa première jeuneſſe, il s'écria triſtement : » Combien j'ai fait peu de progrès dans la Sculp» ture en un ſi grand nombre d'années ! »

Il n'avoit pas encore dix-huit ans, quand il fit pour le cardinal Borgheſe, à qui appartenoit ſon Énée & ſon David, le groupe d'Apollon & Daphné qu'il tailla dans un ſeul bloc de marbre. Le Dieu eſt près de ſaiſir ſon amante ; il n'en eſt éloigné que d'un demi-pied ; mais déja il l'a perdue & la métamorphoſe eſt commencée. Ce groupe fut regardé comme le chef-d'œuvre de la Sculpture moderne. C'étoit au moins, peut-être, le morçeau le plus agréable qu'elle eût encore produit.

Le protecteur du Bernin, le cardinal Maffei, devint pape ſous le nom d'Urbain VIII, & le chargea de décorer cette partie de la baſilique de Saint Pierre qu'on nomme la confeſſion, entrepriſe que l'artiſte avoit déſirée dès ſon enfance. Il eut le plus grand

ſuccès, & pendant qu'on le combloit d'éloges, lui-même avouoit qu'il en devoit une grande partie au haſard, puiſque, dans un ſi grand eſpace, il n'étoit guere poſſible de prendre des meſures aſſez juſtes pour s'aſſurer d'avance de produire l'effet qu'on déſiroit.

Le génie du Bernin le portoit ſurtout aux compoſitions riches & magnifiques; il échouoit dans celles qui exigent de la ſageſſe. Il put ſuivre ſon impulſion dans le mauſolée d'Urbain VIII placé dans l'égliſe de Saint Pierre. » Dans une niche, dit M. D... paroît » un dais de marbre à quatre faces, ayant trois ordres » d'Architecture; au deſſus eſt une urne cinéraire. De » là s'élève un grand piédeſtal qui ſoutient la Statue » en bronze du Pape, aſſis ſur ſon trône, & en action » de donner la bénédiction. A gauche paroît la juſtice, » accompagnée de deux petits enfans : elle a les yeux » fixés ſur le Pape & ſemble plongée dans une douleur » profonde. A droite eſt la charité tenant un jeune » enfant qu'elle allaite : un autre eſt à côté, mais » plus grand, qui paroît déplorer la perte d'un auſſi » bon Pape. Au deſſus de l'urne, on voit la mort en » bronze; elle tient un grand livre, dans lequel elle » a coutume d'inſcrire avec ſa faulx les noms des Papes » morts. Elle ſemble écrire en lettres d'or ces mots : » URBANUS VIII, BARBERINUS PONT. MAX. Et pour » augmenter l'illuſion, l'Artiſte a mis ſur le feuillet » précédent une partie du nom de Grégoire V, prédé- » ceſſeur d'Urbain ».

Peu de temps avant la mort de ce Pontife, Louis XIII avoit fait offrir au Bernin une penſion de douze mille écus pour l'attirer en France; l'Artiſte fut retenu par les bienfaits d'Urbain, & par ſon goût

pour le séjour de Rome. Mais il ne résista point en 1665 à l'invitation de Louis XIV, qui, trop peu sensible aux talens de Perrault, crut que le Bernin seul étoit capable de donner au château du Louvre une noblesse digne de la majesté du Monarque. » L'artiste fut conduit à Paris, dit Voltaire, en homme » qui venoit honorer la France. Il reçut, outre cinq » louis par jour pendant huit mois qu'il y resta, un » présent de cinquante mille écus, avec une pension » de deux mille écus, & une de cinq cent pour son » fils ». Le fruit que le Monarque recueillit de tant de dépenses fut un dessin pour la façade du Louvre; projet plus brillant par les écarts de l'imagination que par des beautés solides, qui auroit exigé des dépenses excessives, & qui ne fut pas exécuté.

Mais le Bernin, pendant son séjour en France, étonna les Sculpteurs par sa hardiesse; il exécuta le buste de Louis XIV sur le marbre, sans avoir fait aucun modèle, & sans autres préparatifs que quelques légers dessins qu'il avoit relevés de pastels. De retour en Italie, empressé de témoigner au Roi sa reconnoissance, il tailla dans un seul bloc de marbre, le plus grand qui soit connu jusqu'à ce jour, la Statue équestre de ce Prince. Ce morçeau n'a guere de remarquable que sa grandeur colossale. Carle Maratte qui le vit à Rome, dit : » Voilà une figure qui ne » sera pas d'enfans », voulant faire entendre qu'on ne s'empresseroit pas de l'imiter. Tous les autres Italiens admirerent, car le Bernin avoit du crédit. Comme il n'en avoit point en France, elle fut généralement trouvée fort médiocre. Louis XIV chargea Girardon de changer les traits de la tête, & de répresenter des

des flammes ſous les pieds du cheval, pour faire de ce morçeau le dévouement de Curtius.

Le Bernin continua d'être plus heureux en Italie. Entre les anges dont il fit les modèles pour orner le pont Saint-Ange, il en exécuta deux de ſa main : mais Clément IX ne voulut pas que des ouvrages qui lui ſembloient ſi précieux fuſſent expoſés aux injures de l'air, il les fit remplacer par des copies & donna les originaux au Cardinal ſon neveu. Le Bernin fit encore pour le même pont un autre ange tenant en main l'inſcription de la croix. » Vous voulez donc abſolu- » ment, lui dit obligeamment le Pontife, me faire faire » encore les frais d'une copie » ?

Il feroit trop long de détailler les ouvrages de ſculpture de cet Artiſte fécond. On célèbre ſur tout ſa Sainte Bibiane & ſa Sainte Thérèſe, en qui l'exſtaſe de l'amour divin reſſemble trop à celui d'une volupté profane. Ses principaux ouvrages d'architecture ſont le baldaquin & la confeſſion de Saint-Pierre, la chaire de la même égliſe, & la fontaine de la place Navonne. Au milieu des occupations dont on croyoit qu'il eût dû être accablé, il trouvoit le temps de ſe récréer par la peinture, & l'on connoît près de cent cinquante tableaux de ſa main. Cet Artiſte, laborieux juſqu'aux derniers inſtans de ſa vie, eſt mort en 1680, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Comme architecte, il s'éleva trop au deſſus des régles, il ſe livra trop à l'impétuoſité de ſon imagination, & ſes fantaiſies toujours ingénieuſes, toujours magnifiques, ne furent pas toujours approuvées par le goût. On reconnoît que ſes licences ſont agréables,

mais on lui reproche d'avoir ouvert la carrière aux extravagances du Borromini.

Mengs l'a jugé comme Sculpteur. » Le Bernin, » dit-il, cherchant uniquement à éblouir les yeux, se » livra, dans l'invention de ses statues & de ses » groupes, à une manière hardie & même fantasque, » mais qui ne laissoit pas d'être agréable, comme on » peut le voir par ses ouvrages qui sont à Rome, » dans lesquels il a toujours sacrifié la correction au » brillant, & dont il a altéré toutes les formes ».

L'Auteur des *vies des Architectes & des Sculpteurs*, après avoir dit que, depuis la mort de Michel-Ange, Rome n'avoit pas eu d'Artistes qui en approchât plus que le Bernin par la supériorité & la multiplicité des talens, que personne ne tira parti du marbre comme lui; qu'il savoit lui donner une souplesse surprenante & le travailler avec un goût & des graces singulieres; qu'il a excellé dans plusieurs bustes ou portraits d'après nature; cet écrivain, dis-je, se croit obligé d'ajouter: « Il faut néanmoins avouer que son *faire*, en général, » tient peu du vrai, & qu'il est d'ailleurs très-maniéré: » dans ses draperies: il prodigue autant l'étoffe que » les Grecs l'épargnoient; il y met un fracas qui » fatigue l'œil, fait paroître ses figures maigres, » & les suppose agitées par un vent violent. C'est » une hardiesse qui n'est pas à imiter, de faire en » sculpture des draperies volantes & trop repliées ».

(22) Alexandre Algardi, né à Bologne en 1602, se destina d'abord à la peinture, & fut placé dans l'école de Louis Carrache. Ses liaisons avec un sculpteur le décidèrent en faveur de l'art qu'exerçoit son

ami : mais en se consacrant à cet art, il l'envisagea souvent en peintre, ce que l'on peut attribuer à sa première éducation. Les uns l'on loué d'avoir procuré à la sculpture une nouvelle richesse; les autres l'ont blamé d'avoir excédé les limites dans lesquelles elle doit se tenir renfermée. A l'âge de vingt ans, il fut conduit à Mantoue où il étudia, dans le palais du T, les peintures de Jules Romain : on y voit des reflets de l'antique, mais il auroit été plus utile à l'Algarde de pouvoir, dès-lors, étudier l'antique lui-même; ne pouvant le voir en grand, il ne négligea pas du moins de le voir en petit & de dessiner ou modèler d'après les médailles, les pierres gravées ou les bronzes qui ornoient la galerie des Ducs de Mantoue. Il étoit en même temps au service du Duc, pour lequel il travailloit en ivoire, ou faisoit de petits modèles de figures ou d'ornemens destinés à être exécutés en bronze ou en argent.

De semblables travaux étoient plutôt capables de lui faire contracter une petite manière que de le conduire au grand; il alla enfin à Rome, aux frais du Duc, à l'âge de vingt-trois ans, & fut quelque temps occupé à restaurer des antiques pour le Cardinal Ludovisi. Il devint l'ami du Dominiquin, qui lui procura les deux premiers grands ouvrages qui aient été produits par son ciseau. C'étoient deux figures en stuc, plus grandes que nature. L'une représente Saint-Jean; l'autre, qui commença la réputation de l'artiste, est une Magdelène. Cependant il resta encore sans occupations dignes de son talent, obligé pour vivre de vendre son temps à des orfévres, & de modeler pour eux des figures d'enfans, des ornemens

& des crucifix. Ses travaux les plus remarquables, étoient des reſtaurations d'antiques, & l'on ſe reſſouviendra long-temps à Rome de ſon talent en ce genre. Il y fit les parties qui manquoient à l'Hercule du Palais Véroſpi : on retrouva dans la ſuite les parties antiques, mais celles qui étoient l'ouvrage de l'Algarde, parurent encore ſi belles malgré la comparaiſon, qu'on prit le parti de les reſpecter : on ſe contenta de placer auprès de la ſtatue, celles qu'on avoit recouvrées.

Comme l'envie ſe plaît à faire un tort aux artiſtes des occaſions qui leur ont manqué, & qu'on leur reproche de n'avoir pas le talent qu'on ne leur a pas fourni le moyen d'exercer, on prétendit que l'Algarde, tout habile qu'il étoit à modeler, ne feroit plus le même ſi on lui confioit quelque grand ouvrage en marbre. Il fit enfin pour la ſacriſtie des prêtres de l'Oratoire, la figure de Saint-Philippe de Néri, & il prouva que, dans ſon habileté à tailler le marbre, il ne le cédoit point à ſes rivaux. Il prouva bien plus, en faiſant bientôt après pour l'égliſe des Barnabites de Bologne, le grouppe de la décolation de Saint-Paul; c'eſt qu'il n'avoit point de ſupérieur dans l'art de la compoſition, dans la beauté de l'expreſſion & du caractère. On admira l'expreſſion pathétique de la figure du ſaint; on admira plus encore la figure du bourreau. Et il en faut convenir, les modernes ont plus complettement réuſſi dans ces ſortes de figures que dans celles de héros ou de créatures céleſtes, & c'eſt en quoi ils ſe montrent ſurtout inférieurs aux anciens mais il faut peut-être moins accuſer le génie des modernes, que les modèles vivans dont ils peuvent diſ-

poser. Ils ne font leurs études que d'après des hommes grossiers ; ils ne peuvent même se les procurer à leur choix ; & les Grecs avoient des occasions fréquentes de voir s'exercer sans vêtemens une jeunesse choisie.

L'Algarde entreprit ensuite le tombeau de Léon XI, placé dans l'église de St. Pierre, & fit bientôt après, pour cette même église, le plus célèbre de ses ouvrages : c'est ce fameux bas-relief d'Attila, où ce conquérant féroce est représenté s'éloignant de Rome & prenant la fuite, effrayé de l'apparition menaçante des Saints Apôtres Pierre & Paul. Cet ouvrage a trente-deux pieds de haut sur dix-huit de large. Les figures du devant sont entiérement de relief, & la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Les figures du premier plan ont près de quatorze pieds de proportion. « Le roi des Huns, dit » Dandré Bardon, isolé dans sa partie supérieure, est » soutenu dans son saillant par un grouppe de figures » si artistement dégradées, qu'elles vont insensible- » ment se confondre dans le fond. Saint-Léon paroît » sur le second site du bas-relief. Ces deux figures » sont liées par la médiation d'un page qu'elles cou- » vrent d'une large demi-teinte, propre à relever » leur éclat & leur saillant. Saint-Pierre & Saint- » Paul planent dans les airs : ils sont traités d'un » relief assorti à leur situation. Une douce saillie » leur prête tout à la fois la légereté qui leur con- » vient & la consistance nécessaire au soutien du reste » de la composition, avec laquelle ils sont grouppés » par l'entremise des nuages. Les finesses & la fierté » des travaux sont partout ménagées, en proportion » du caractère & de la place des figures. Tout y

» concourt à la vérité des effets, & à la peinture » énergique de la surprise d'Attila, menacé par Saint-» Léon de l'indignation des deux Apôtres, s'il exé-» cute le projet de venir saccager Rome ».

Des hommes dont leur mérite dans les arts donne un grand poids à leur jugement, n'hésitent pas à préférer ce bas-relief à tous ceux de l'antiquité, & ils s'en servent même, comme d'un exemple frappant, pour critiquer la pratique des anciens dans leurs compositions en ce genre. D'autres juges non moins imposans, regardent ce qui fait l'admiration des premiers, comme un brillant défaut, & comme une infraction des loix qu'impose la nature du genre lui-même. Les uns & les autres s'appuyent sur des raisonnemens au moins très-spécieux.

Le même artiste a fait la statue en bronze du pape Innocent X. La fonte manqua : le statuaire paroissoit inconsolable; mais le pontife lui rendit le courage par une riche récompense, & par la décoration de l'ordre de Christ. L'Algarde recommença la fonte, elle réussit, & c'est la plus belle statue de pape que l'on voye à Rome. Après un accident bien moins considérable, on se plut à rassembler les dégoûts sur un artiste qui vit encore : M. Falconet ne se laissa point abbatre par les menées de ses ennemis; il répara les défauts de la première fonte par une seconde fonte partielle, qui termina la belle statue équestre de Pierre I.

Nous ne citerons plus des ouvrages de l'Algarde que son Christ en croix qui a été multiplié par un grand nombre de sculpteurs, & qu'on nomme le crucifix de l'Algarde. Cet artiste s'est aussi distingué dans

l'architecture, & a gravé quelques planches à l'eau-forte. Il est mort en 1654, âgé de cinquante-deux ans. Le grand nombre de ses ouvrages rend témoignage à sa facilité. Cette facilité est d'autant plus étonnante, qu'il avoit trente-huit ans lorsqu'il fit son Saint-Philippe de Néri, le premier morceau où il ait eu occasion de travailler le marbre en grand. On lui a reproché d'avoir un peu trop marqué le soin recherché qu'il donnoit à ses têtes, & d'avoir été quelquefois maniéré dans ses draperies.

Ecoutons, sur cet artiste, le févère jugement de Mengs. « L'Algarde commença, dit-il, à introduire » dans la sculpture le style que les peintres de son » temps avoient déjà adopté : c'est-à-dire qu'il cher- » cha à se servir dans son art de la même imitation » qu'on employe dans la peinture, qui consiste à » chercher les effets du clair-obscur, à aggrandir » certaines parties propres à frapper la vue ; en un » mot à sortir des limites de la sculpture, dont l'objet » est d'imiter les formes de la nature, & non les » apparences des objets ; partie qui appartient à la » peinture : c'est de cette façon qu'il introduisit le » style maniéré ».

(23) François Anguier, né dans la ville d'Eu, en Normandie, en 1604, fut placé à Paris dans l'école de Simon Guillain, & fit des progrès rapides sous ce maître habile qu'il surpassa. Sa fortune ne lui permettoit pas de faire le voyage d'Italie ; mais ayant eu occasion d'exercer ses talens en Angleterre, il fit assez d'épargnes sur le prix de ses ouvrages, pour aller perfectionner ses études à Rome. Il y mérita

l'amitié respectable du Poussin. De retour à Paris, il fut encouragé par les bienfaits de Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, & la garde de son cabinet des antiques. Quand l'académie royale fut instituée, il resta, par modestie, dans la classe des maîtres.

Il est, dit Dandré Bardon, un des premiers sculpteurs François qui aient donné le sentiment à la pierre. Paris renferme un grand nombre d'ouvrages de cet artiste qui conservent l'estime des connoisseurs. On distingue surtout à l'Oratoire le tombeau du cardinal de Bérulle, celui des de Thou dans l'église de St. André-des-Arcs, & le crucifix en marbre du maître-autel de la Sorbonne. Mais le plus grand, le plus considérable de ses ouvrages, monument imposant par l'effet qu'il produit, & très-estimable par la manière dont il est traité, est le superbe mausolée érigé dans l'église des religieuses de Sainte-Marie, à Moulins, au dernier duc de Montmorency décapité à Toulouse. « Sur un sarcophage, dit M. D..., le » duc est représenté à moitié couché, & appuyé sur le » coude, portant une main sur son casque, & de » l'autre tenant son épée; la duchesse, son épouse, » Marie-Félix des Ursins, qui lui a fait construire » ce tombeau, est à ses pieds, voilée & en mante. » Sur les côtés du sarcophage sont deux figures assises, » dont l'une représente la Valeur désignée par Her- » cule, & l'autre la Libéralité. Un portique formé » de quatre colonnes, dont deux soutiennent un » fronton, enrichit ce tombeau. Dans les entre-col- » lonnemens on voit les figures de la Noblesse & » de la Piété. Au milieu est une urne cinéraire, en-

» tourée de festons. Deux autres anges plus grands, » mais qui ne sont pas de la main d'Anguier, accom- » pagnent les armes de Montmorency, placées au- » dessus du fronton ».

On voit encore du même artiste, dans l'église des Célestins, la pyramide de la maison de Longueville, accompagnée de statues & de bas-reliefs, & le mausolée de Henri Chabot, duc de Rohan. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde & pesante. Il est mort à Paris en 1699, âgé de quatre-vingt quinze ans.

(24) Giles Guérin, né à Paris en 1606, avoit peu de génie, peu de caractère, & ne réparoit pas ces défauts naturels par cette perfection d'étude qui a élevé des artistes peu favorisés de la nature, bien au-dessus de la médiocrité. Si nous faisons ici mention de lui, c'est qu'il tailloit le marbre avec beaucoup d'intelligence, &, comme l'observe Dandré Bardon, cette partie qui ne tient qu'au métier, étoit alors fort estimée, parce qu'elle étoit encore peu commune. On voit de lui à Versailles, dans les bains d'Apollon, un groupe de chevaux qu'une pensée triviale fait admirer du vulgaire, mais qui n'est point estimé des connoisseurs, & qui relève à leurs yeux le mérite du beau grouppe des frères Marsy. Il a fait aussi, dans le même parc, une figure peu remarquable représentant l'Afrique, & à Paris, dans l'église de Saint-Sauveur, la résurrection. Il est mort en 1678, âgé de soixante & douze ans.

(25) Jean Theodon, sculpteur françois, a peu

travaillé pour ſa patrie. Nous n'avons pu apprendre en quelle année, ni dans quelle ville il avoit pris naiſſance. On prétend que quelques dégoûts qu'il éprouva en France de la part de ſes confrères, l'engagèrent à porter ſes talens à Rome. Il eſt vraiſemblable qu'il connoiſſoit déjà cette patrie des arts, & qu'il y avoit fait ſes premières études. Ses talens y furent eſtimés, & il eut l'honneur d'avoir le Bernin pour émule, lorſqu'il y fit la belle figure de Saint-Jean-de-Latran. Ce n'étoit pas une foible gloire d'être jugé digne, par les Italiens eux-mêmes, d'entrer en combat d'émulation avec un artiſte qui, ſuivant eux, n'avoit point alors d'égal.

La France artiſte remporta encore à Rome un nouveau triomphe. Les Jéſuites voulurent décorer de deux grouppes, compoſés chacun de cinq figures, l'autel de Saint-Ignace qu'ils faiſoient élever dans l'égliſe du Jéſus. Ils proposèrent ces ouvrages au concours les plus célèbres ſculpteurs d'Italie ſe préſentèrent dans la lice, & deux François obtinrent la palme; l'un étoit le Gros, & l'autre Théodon, alors ſculpteur de la fabrique de Saint-Pierre. Leurs deux grouppes ſont cités entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. Celui de Théodon repréſente la foi qui foudroye l'idolatrie, exprimée par une figure de femme qui ſe termine en ſerpent : près d'elle eſt un roi du Japon qui ſe ſoumet à la foi chrétienne.

Il a fait, pour le Mont-de-Piété, un bas-relief repréſentant les enfans de Jacob, accuſés du vol d'une coupe d'or, & amenés devant Joſeph, leur frère. Il a auſſi orné d'un bas-relief le tombeau de la fameuſe Chriſtine, reine de Suéde.

On voit de lui à Verſailles deux termes, celui de l'été & celui de l'hiver, & à Paris, dans la ſalle des antiques, une figure en marbre. C'eſt lui qui a commencé le grouppe d'Arrie & Pœtus qui eſt placé aux Tuilleries, & qui étoit reſté imparfait à Rome. Il a été terminé par le Pautre. On peut croire que, s'il l'avoit fini lui-même, il y auroit laiſſé moins de peſanteur. Il eſt mort à Paris vers 1680.

(26) Michel Anguier, frère de François, naquit à Eu en 1612. Il reçut dans ſa ville natale les premières leçons de ſon art, & fit, dès l'âge de quinze ans, quelques ouvrages pour les Jéſuites de cette ville. Il entra enſuite à Paris dans l'école de Guillain, aida ce maître dans quelques travaux, & par ſon extrême frugalité, il ſe ménagea quelques épargnes pour faire le voyage de Rome. Il y trouva, dans l'attelier de l'Algarde, les mêmes avantages que dans celui de Guillain, des leçons & des travaux payés. Il fit, d'après les modèles & ſous les yeux de ce célèbre maître, pluſieurs bas-reliefs : il fut chargé de quelques ouvrages ſubalternes pour l'égliſe de St. Pierre & pour les palais de pluſieurs cardinaux. Ces occupations ſuffiſoient à ſa ſubſiſtance, & lui laiſſoient le loiſir d'étudier les plus beaux monumens de l'antiquité.

Après dix ans d'études, il revint à Paris en 1651, y trouva la guerre civile, & auroit langui dans la misère, ſi ſon frère, chargé alors de faire le tombeau du duc de Montmorency, & quelques autres ouvrages pour les religieuſes de Ste. Marie de Moulins, ne lui avoit pas donné de l'occupation. Il fit dans

la même année le modèle de la ſtatue de Louis XIII, qui fut jetté en bronze à Narbonne.

Cet ouvrage, envoyé en province, devoit peu contribuer à ſa réputation : mais il eut occaſion, l'année ſuivante, de faire connoître ſon talent, par les douze figures en bronze poſées ſur le tabernacle de l'Inſtitution. On en admira le tour fin & agréable. Enfin après deux ans de ſéjour en France, il fut chargé de travaux conſidérables. Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli. » La ſculp-» ture de la première pièce, qu'il entreprit en 1653, » conſiſte en huit grands termes, au milieu deſ-» quels ſont placés les élémens en quatre médail-» lons. Les parties les plus étroites du plafond ſont » occupées par quatre ſatyres mâles & femelles, d'une » grande beauté, emblêmes des ſaiſons. Le haut » de la voute fait voir l'année & les heures du » jour, élégamment traités en bas-reliefs feints de » bronze.

» Dans la ſeconde pièce, des figures de fleuves » déſignent la Scéne, le Rhône, la Garonne & la » Loire. Les quatre renommées, placées aux extrê-» mités du plafond, portent les armes du roi & » de la reine; elles ſont belles, ſveltes, & d'un très-» beau caractère. Deux bas-reliefs, feints de bronze, » repréſentant la France & la Navarre, ornent » le haut de la voute.

» Les angles du plafond de la troiſième pièce » offrent des renommées & des génies; ils grouppent » avec des trophées & des monumens élevés à l'im-» mortalité. Douze petits amours portent une guirlande

» autour du grand morceau de peinture qui forme » le milieu de cette pièce. Dans le cabinet sont des » vertus & huit petits génies dont chacun tient une » fleur de lys ».

La magnificence royale du surintendant Fouquet, & le luxe de quelques particuliers donnèrent pendant quelques années de l'occupation à notre artiste, qui fut ensuite chargé par la reine Anne d'Autriche, de la plus grande partie des sculptures du Val-de-Grace. La nativité en marbre qu'il plaça sur l'autel, est regardée comme le plus beau grouppe qui soit sorti de sa main. Il décora de seize figures de femmes l'intérieur de ce superbe temple. On lui reproche d'avoir trop multiplié les ornemens de la voute.

Il fit un mélange de la ronde bosse & du bas-relief dans le morceau qu'il exécuta, encore par ordre d'Anne d'Autriche, pour le grand-autel de St. Denis de la Chartre. Le sujet est Notre-Seigneur venant communier lui-même dans la prison ou Chartre, Saint-Denis & ses compagnons. L'artiste s'est ménagé un effet piquant, en supposant la prison de forme circulaire, & faisant tomber la lumiere d'en-haut. On estime aussi de lui le tombeau du maréchal de Souvré, à Saint-Jean-de-Latran, & le crucifix qu'il fit pour le cimetiere de St. Roch, & qui est aujourd'hui placé dans la chapelle du Calvaire. La décoration de cette chapelle est l'ouvrage de M. Falconet. Les derniers travaux d'Anguier, qui couronnerent sa réputation, furent les statues & les bas-reliefs de la porte St. Denis. La statue de la Hollande & celle du Rhin, ont été faites sur les dessins de Lebrun, qui voulant se réserver la gloire de tous les travaux faits

pour Louis XIV, laiſſoit rarement aux plus habiles artiſtes la liberté de ſe livrer à leur génie.

Michel Anguier eſt mort à Paris, en 1686, âgé de ſoixante & quatorze ans.

(27) Louis Lerambert, né à Paris en 1614, entra d'abord dans l'école du Vouet, & y reçut les principes du deſſin; mais le goût qu'il conçut pour la ſculpture le fit paſſer dans l'attelier de Sarrazin. Elève des arts, il étoit en même temps courtiſan. Fils du garde des antiques de Louis XIII, & filleul de ce roi, il avoit auprès de lui un accès, qu'il conſerva dans la ſuite auprés de ſon ſucceſſeur. Au talent de la ſculpture, il joignoit des talens agréables; il étoit muſicien, il faiſoit des vers, & danſoit aſſez bien pour tenir place dans les ballets de la Cour : il plaiſoit par la gaieté de ſon imagination, par la vivacité de ſes réparties. Avec des talens moins variés, il auroit peut-être laiſſé un nom plus célèbre, mais il auroit éprouvé moins d'agrémens pendant ſa vie.

Les premiers ouvrages dont il fut chargé ne devoient pas le conduire au grand : c'étoient des buſtes & des médaillons repréſentant les portraits des perſonnes les plus diſtinguées de la cour & de la ville. On s'immortaliſe rarement par de ſemblables travaux, mais on plaît à ſes contemporains.

Il obtint enfin une entrepriſe plus conſidérable, celle du tombeau du marquis de Dampierre placé dans la paroiſſe de ce ſeigneur, à trois lieues de Gien. Auteur des ſculptures, il le fut auſſi de l'épitaphe, & la fit en vers.

Il exécuta pour Verſailles les figures en marbre

de Pan, d'un faune, d'une hamadryade danſante, d'une nymphe jouant du tambour de baſque. Ces figures placées autour du baſſin d'Apollon, en furent retirées dans la ſuite, parce qu'elles n'étoient que de pierre, & tranſportées au jardin du palais-royal d'où elles ont été encore déplacées. Elles étoient dégradées par le temps, mais on eſtimoit ſurtout l'hamadryade, qui plaiſoit par un expreſſion de gaiété & par la légéreté de ſa draperie. Il fit encore, pour la terraſſe près de l'orangerie, deux ſphinx en marbre blanc, montés par des enfans de bronze jouant avec des guirlandes, & quatre grouppes de trois enfans dans l'allée d'eau qui deſcend à la fontaine du dragon. Ces grouppes plurent tellement à Louvois, qu'il voulut qu'ils fuſſent jettés en bronze.

Lérambert avec du mérite n'eſt pas capable de tenir un rang entre les grands artiſtes; mais, dit Dandré Bardon, ſes ouvrages préſentent beaucoup de goût, de vérité & une bonne manière. Il eſt mort à Paris en 1670, âgé de cinquante ſix ans. Il eſt utile aux artiſtes d'avoir des manières polies, de l'eſprit, & même un eſprit très-cultivé; mais il eſt bien difficile qu'ils ne perdent pas du côté de l'art, quand ils veulent, ainſi que Lérambert, faire profeſſion de courtiſans & de beaux-eſprits.

(28) Pierre-Paul Puget, peintre, architecte & ſculpteur, naquit à Marſeille en 1622. Son père qui étoit ſculpteur & architecte, ne s'eſt fait de réputation ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts. Il contribua peu à la première éducation de ſon fils, & le plaça, dès l'âge de quatorze ans, chez un ſculpteur médiocre,

qui étoit en même temps conſtructeur de galères, & que ſon élève eut bientôt ſurpaſſé. L'éléve engagea le maître à lui confier la conſtruction & la ſculpture d'un bâtiment, & ce fut le meilleur ouvrage qui eût paſſé ſous le nom de cet artiſte obſcur.

Le Puget étoit peut-être dès lors le premier artiſte de Marſeille : mais ſon génie lui apprenoit qu'il ſavoit encore à peine les premiers élémens de l'art, & que c'étoit en Italie que les myſtères lui en feroient dévoilés : il entendoit nommer les habiles maîtres de cette contrée, & il brûloit de voir leurs ouvrages & de recevoir les leçons de ceux qui vivoient encore. Il partit ſans calculer ſes moyens, & arrivé à Florence, à l'âge de quinze ans, il ſe trouva ſans argent, ſans amis, ſans reſſources, demandant de l'ouvrage à des artiſtes qui ne lui répondoient qu'avec mépris. Il parvint enfin à être employé par un ſculpteur en bois qui lui confia d'abord quelques ouvrages de peu d'importance, & qui bientôt après reconnoiſſant ſon maître dans le compagnon qu'il ſoudoioit, lui abandonna la compoſition de ſes ouvrages les plus conſidérables. Il perdit un an entier dans ces occupations peu dignes de lui, & paſſa enſuite à Rome, où quelques deſſins qu'il fit voir à Pietre de Cortone lui méritèrent l'eſtime & l'amitié de ce maître. Alors il ſe conſacra principalement à la peinture, prit pour modèles les ouvrages du Cortone, & les imita de ſi près que les ſiens lui furent pluſieurs fois attribués. Que ne feroit pas devenn le Puget ſi, puiſant la ſcience de l'art dans une ſource plus pure, il avoit employé le même temps à ſonder, à pénétrer les principes des artiſtes de la Grece, à étudier profondément

démont ceux de leurs chefs-d'œuvre qui ont échappé à la deſtruction? Les modernes n'auroient pas eu de ſtatuaires qu'ils euſſent pu oppoſer au Puget. Mais on peut dire auſſi que les artiſtes qui n'ont pas été entièrement contrariés par les circonſtances, ſont devenus à peu-près ce qu'ils devoient être. Puiſque le Puget, à Rome, imita plutôt le Cortone que l'antique & Raphaël, c'eſt que ſon penchant l'entraînoit à cette imitation.

Après ſix ans de ſéjour en Italie, il revint à Marſeille & fut mandé à Toulon par le duc de Brezé, amiral de France, qui le chargea de faire le modèle du plus beau vaiſſeau qu'il pût imaginer. Il paſſa quelques années dans ſa patrie, & retourna à Rome où il ne s'occupa que de la peinture & du deſſin des principales beautés de cette ville : il ne revint à Marſeille qu'en 1653, & eut une maladie dangereuſe, après laquelle on lui conſeilla d'abandonner le pinceau, & de ſe faire des occupations plus proportionnées à ſes forces corporelles qui exigeoient de l'exercice. Dès lors il ſe livra tout entier à l'architecture & à la ſculpture. Il auroit été perdu dans la foule des peintres qui ont eu du talent ſans avoir le premier des talens; la maladie qui menaça ſes jours fut la cauſe de ſa gloire.

On dût prévoir le grand nom qu'il ſe feroit dans la ſculpture, quand, pour coup d'eſſai, il produiſit les deux termes coloſſaux qui ſoutiennent, à Toulon, le balcon de l'hôtel-de-ville : ouvrages que leur beauté auroit fait tranſporter à Verſailles, comme Louis XIV l'avoit ordonné ſur le rapport du marquis de Sei-

gnelay, s'ils n'avoient pas été composés de plusieurs pièces.

Il fut attiré à Paris par un amateur, pour lequel il fit au château de Vaudreuil, en Normandie, une figure & un grouppe en pierre, dans la proportion de huit pieds : l'une représentant Hercule, l'autre la terre qui couronne Janus. Le Pautre les vit, il en parla à Fouquet, & le surintendant voulut être des premiers à occuper l'habile statuaire. Il le chargea d'aller choisir lui-même à Gênes les plus beaux marbres pour les ouvrages qu'il lui demandoit. Puget partit, s'acquitta de sa commission, & pendant qu'il veilloit à l'embarquement des marbres, il fit l'Hercule Gaulois aujourd'hui placé dans les jardins de Sceaux. Il alloit repasser en France, quand il apprit la disgrace de Fouquet. On lui proposoit à Gênes des ouvrages importans : il y resta, & fit pour l'église de Notre-Dame de Carignan un St. Sébastien, & un bienheureux Alexandre Saoli, statues en marbre de treize pieds de haut. Bientôt après il exécuta, pour le duc de Mantoue, un bas-relief représentant l'Assomption. Lebrun, qui venoit en France, se détourna de sa route pour voir cet ouvrage & l'admira. Il en parla à Colbert, qui engagea le roi à rappeller le Puget en France, avec le titre de sculpteur & directeur des ouvrages concernant les ornemens des vaisseaux, & une pension de douze cents écus.

Pendant que le Puget étoit à Gênes, un noble lui demanda une statue sans convenir du prix. La statue fut terminée, ce noble l'admira, mais il crut pouvoir disputer pour la somme que l'artiste en demandoit. Puget, sans perdre le temps à contester,

brisa la statue, & adressant la parole au Genois : « je suis plus noble que vous, lui dit-il, car je sais » dédaigner le prix de mon travail, & vous n'avez » pas la noblesse d'employer votre argent à acquérir » une belle chose ».

Il se délassoit à Toulon de ses travaux pour la marine, en ébauchant le grouppe d'Alexandre & Diogêne qui ne fut terminé que longtemps après. Plusieurs blocs de marbre de Gênes devoient être embarqués pour le Havre-de-Grace ; il en obtint trois de Colbert, & de l'un d'eux, il fit sa célèbre statue de Milon, placée dans le parc de Versailles, & qui assure sa réputation. L'expression de douleur, de force & de résistance y est sensible dans tous les membres. Par tout le marbre a perdu l'apparence de sa dureté & pris la souplesse de la chair. Ce morceau, le chef-d'œuvre de son auteur, & l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produit le ciseau des modernes, ne le céderoit pas même au Laocoon antique si les formes avoient la même pureté. Puget ne pouvoit trouver aucun modèle assez intelligent, assez sensible, pour poser le pied souffrant de l'Athlete ; il le posa lui-même en mettant dans cette partie toute l'expression qu'il avoit dans son ame, se fit mouler le pied, & travailla son marbre d'après ce modèle.

Eloigné de Paris, il étoit étranger aux cabales des artistes, & ceux-ci avoient intérêt de ne pas exposer ses talens dans le plus grand jour. Aussi parvinrent-ils à faire placer son chef-d'œuvre dans un endroit détourné du parc. Mais Louis XIV, qui savoit quelquefois pénétrer & déconcerter les petites manœuvres de l'envie, ordonna de le placer à l'entrée de l'allée royale. Il desira

que l'auteur s'occupât d'un ouvrage correſpondant, & Puget fit le grouppe d'Andromède délivrée par Perſée. Le roi préféra ce grouppe au Milon, jugement qui ne fut pas confirmé par l'auteur, & que n'a pas ratifié la poſtérité. La beauté, la nobleſſe héroïque & par conſéquent idéale, étoit néceſſaire dans ce morceau, & on ne la trouve pas dans la figure de Perſée: loin d'être un héros, fils de Jupiter, & ſupérieur à la nature humaine, il n'eſt pas même un jeune homme d'une beauté remarquable. L'Andromède a une tête plus agréable que belle : mais le Puget ſeul pouvoit exprimer la délicateſſe, la morbidezze des chairs qu'on ne peut trop admirer dans cette figure charmante. Elle ſemble trop petite par comparaiſon à celle de Perſée : l'auteur s'excuſoit ſur la maladreſſe d'un artiſte à qui il en avoit confié l'ébauche, & qui avoit gâté le marbre.

Cet ouvrage avoit été préſenté au roi par le fils du ſtatuaire; il vint lui-même à la cour en 1688, fut touché de l'accueil du monarque & peu ſatisfait du prix que les miniſtres mirent à ſes travaux. Il ne reſta que ſept à huit mois éloigné de ſon pays & ne conſentit à recevoir la viſite d'aucun artiſte. Il ne pouvoit ignorer que quelques uns ne rendoient pas juſtice à ſes talens, & il les enveloppa tous dans ſa haine. Coyſevox vint un jour dans ſon attelier ſans lui être connu & conduit par un ami commun : mais cet ami eut l'imprudence de le nommer, & le Puget prenant auſſitôt l'artiſte par les épaules, le fit ſortir en lui diſant : » eh quoi ! Monſieur Coyſevox, un habile » homme comme vous vient voir travailler un ignorant » comme moi! »

On lui offroit des ouvrages à Verſailles : mais Le-

brun abusant de sa réputation & de sa qualité de premier peintre, s'obstinoit à fournir les dessins des travaux demandés par le roi, & à paroître les diriger. Le Puget ne voulut pas fléchir sous le despote des arts, & s'empressa de quitter un pays où le génie lui-même étoit enchaîné.

Ce fut après son retour qu'il termina son bas-relief d'Alexandre devant Diogêne. Il l'envoya à Paris; mais cet ouvrage n'y fut pas goûté, on ne lui assigna pas de place & il resta négligé dans la salle des antiques. On y trouve de l'incorrection, trop peu de noblesse, des figures qui sembleroient avoir été exécutées sur les dessins de Jordaëns, & qui tiennent plus au style trivial de ce peintre flamand qu'à la beauté antique : on y voit un cheval qui n'a pas été étudié sur la nature : mais on y remarque aussi des parties qui font reconnoître la main du maître. Ce sont ces parties qui ont fait dire à Dandré Bardon : » l'enthousiame qui y brille, le feu qui perce de toutes » parts sont si séduisans qu'à peine a-t-on le temps » de s'appercevoir des négligences échappées au sculp- » teur. Disons tout : le charme qui en résulte est » capable d'adoucir l'humeur même de la censure » disposée à les relever ». M. Falconet, plus sensible aux défauts qui dégradent ce bas-relief & que ses beautés ne sont pas capables de réparer, a dit que c'étoit l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié & qu'il ne sentoit pas. Cependant cet artiste avoit déja fait, comme nous l'avons dit, le bas-relief de l'Assomption admiré par le Bernin. Ce fut aussi par un bas-relief qu'il termina sa carrière, il n'eut pas même le temp

de le finir. Il représente la peste de Milan. On dit qu'il est incorrect, mal dessiné & qu'il se ressent de la vieillesse de l'artiste.

Le Puget mourut dans sa patrie en 1634 âgé de soixante-douze ans. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiste n'avoit reçu plus que lui le génie de la sculpture. Ses défauts sont balancés par des qualités qui le placent dans le petit nombre des plus grands statuaires. Heureux si, comme les anciens, il avoit été curieux de la plus grande correction & sensible à l'amour de la beauté : la beauté, la correction, la noblesse sont bien plus indispensables encore dans la sculpture que dans la peinture, qui répare l'absence de ces qualités par les charmes séduisans du clair-obscur & de la couleur. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec une hardiesse qui alloit jusqu'à l'audace, n'ayant souvent pour se diriger qu'un petit modèle ou même une maquette, & négligeant les aplombs, les compas, les équerres. Ses contemporains, dit M. D... assuroient avoir vu une partie de son Milon fort avancé, tandis que le reste n'étoit pas encore tout-à-fait dégrossi.

(29) Antoine Raggi, dit le *Lombard*, naquit en 1624, à Vicomorto, lieu appartenant aux Suisses sur les confins de l'état de Milan. Venu jeune à Rome, il entra dans l'école de l'Algarde, perdit trop tôt ce maître, & fut admis entre les élèves du *Bernin*. On fait qu'il parvint aux honneurs d'académicien de Rome. Il a fait dans cette ville un grand nombre d'ouvrages, ce qui prouve du moins qu'il étoit l'un des artistes estimés de son temps. Il seroit très-inutile

d'entasser ici les titres de ses productions, lorsque nous ne pouvons en apprécier le mérite & le caractère. Nous avons à Paris, aux Carmes Déchaux, un morceau de sa main, mais fait sur le modèle du Bernin, & qui n'est pas d'ailleurs d'une beauté remarquable: c'est une vierge tenant l'enfant Jesus sur ses genoux. Cet artiste se procura par ses talens une fortune considérable, & mourut en 1686, âgé de soixante & deux ans.

(30) Thomas Regnauldin, né à Moulins en 1627, fut élève de François Anguier. Il reçut dans sa jeunesse des secours qui ont souvent manqué aux grands talens, fut envoyé à Rome par Louis XIV, eut de ce Prince une pension de 3000 livres, & ne manqua pas d'occupations à son retour; mais tous ces avantages ne purent l'emporter sur la nature qui ne lui avoit donné que les dispositions qui conduisent à une honnête médiocrité. On regarde comme son meilleur ouvrage, les trois nymphes placées derrière le dieu dans les bains d'Apollon à Versailles. On ne peut rien conclure contre lui de ce qu'elles sont exécutées sur les dessins de le Brun: nous avons déja observé que les plus grands statuaires étoient soumis à cette servitude. Le grouppe fort médiocre, de Cybèle enlevée par Saturne, dans les jardins des Tuilleries, est aussi de cet artiste qui mourut en 1706, âgé de soixante & dix-neuf ans. On lui reproche de la manière & de la pesanteur.

(31) Dominique Guidi, naquit à Massa-Carréra, ville du Duché de Toscane, en 1628, & vint fort

jeune à Rome, où il entra dans l'école de l'Algarde. Il fit honneur aux leçons de cet habile maître, & est compté au nombre des artistes qui se sont fait un nom sans avoir place au premier rang. Il auroit joui d'une plus grande réputation s'il avoit été plus curieux de la ménager; mais il préféra trop souvent le profit à la gloire; il entreprenoit des ouvrages à tout prix, & les faisoit exécuter par des artistes médiocres: il adoptoit même des ouvrages de ses élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour se faire une idée de son talent, il faut faire un choix entre le trop grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laisser passer sous son nom. On remarque surtout sa statue du cardinal de Bagni, dans l'église de Saint-Alexis, au Mont-Aventin, celle de Clément IX, à Sainte Marie majeure, le songe de Joseph, à qui un ange révèle le mystère de l'incarnation, dans l'église de la *Madonna della Vittoria*, un bas-relief sur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. La réputation de cet artiste parvint jusqu'en France, & Louis XIV voulut avoir un ouvrage de lui. Il est placé à Versailles, au-delà du bassin de Neptune, & représente la Renommée qui écrit la vie du Monarque: l'Envie est sous ses pieds, le Temps tient le livre dans lequel écrit la déesse, qui de la main gauche tient le médaillon du roi. Quoique le Guidi fût à Rome, loin de le Brun, il ne put se soustraire à l'empire du premier peintre, & fut obligé de travailler sur le dessin qu'il en reçut. Il mourut à Rome en 1701, âgé de soixante-treize ans.

(32) Gaspard et Balthasar Marsy. Nous

ne ſéparerons pas ces deux frères qui ſe plurent à unir leurs talens. Tous deux naquirent à Cambrai, Gaſpard en 1624, & Balthaſar en 1628. Ils furent élèves de leur père, ne vinrent à Paris, qu'en 1648, & furent réduits à travailler d'abord pour un ſculpteur en bois : ils parvinrent enſuite à être connus de Sarraſin & de Buyſter, qui les firent travailler pour eux. Ils paſsèrent pluſieurs années dans ces occupations ſubalternes, juſqu'à ce qu'ils furent chargés de décorer l'hôtel du ſecrétaire d'état la Vrillière, qui eſt aujourd'hui l'hôtel de Toulouſe: ce fut alors que commença leur réputation. Cependant leurs travaux reſtoient encore renfermés dans des hôtels, lorſqu'ils trouvèrent enfin l'occaſion de faire un ouvrage public. Ce fut la décoration en ſtuc de la chapelle baſſe des Martyrs, dans l'égliſe de l'Abbaye de Montmartre, où ils éxécutèrent en albâtre, la ſtatue de Saint-Denis, grande comme nature.

Mais Verſailles étoit le plus digne théâtre des grands talens; ils y débutèrent par les figures en bronze placés aux fontaines du dragon, de Bacchus & de Latone: cette dernière eſt comptée entre leurs ouvrages célèbres; mais ils ſe ſurpaſsèrent encore dans le ſecond grouppe de chevaux des bains d'Apollon, où le mérite de leur ouvrage eſt releyé par la médiocrité du premier grouppe, qui eſt de Guérin. Leur compoſition eſt pleine de feu, leur exécution d'élégance & de fineſſe. Le dernier ouvrage que les deux frères aient fait en commun, eſt dans l'égliſe de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, le tombeau de Jean Caſimir, Roi de Pologne, offrant à Dieu ſa couronne. Balthaſar après avoir mis la dernière main à cet ou-

vrage, abandonna la ſculpture & ſe livra aux douceurs d'une vie obſcure & tranquille. Il mourut, ſuivant Dandré Bardon en 1684, âgé de cinquante-ſix ans.

Quand les deux frères eurent ceſſé d'aſſocier leurs talens, on reconnut que c'étoit Balthaſar qui avoit le plus apporté dans cette aſſociation : Gaſpard, réduit à lui-même, ne montra qu'un talent ſenſiblement inférieur, quoique non mépriſable. C'eſt lui qui a fait à Verſailles, ſur les deſſins de le Brun, les figures du Point du jour, de l'Afrique & de Mars, & celle d'Encelade. Il a exécuté à la porte Saint-Martin, du côté du fauxbourg, le bas-relief qui repréſente Mars portant l'écu de France & pourſuivant un aigle. Son dernier ouvrage, qu'il ne put terminer, eſt ce foible grouppe de l'enlèvement d'Orythie aux Tuilleries : il y travailloit lorſqu'il mourut en 1681, dans ſa cinquante ſeptième année.

(33) Etienne le Hongre, né à Paris en 1628, » fit pour Verſailles, dit Dandré Bardon, pluſieurs » ouvrages eſtimés ; une figure qui repréſente l'air, & » deux termes déſignant l'un Vertumne, & l'autre » Pomone. L'un des quatre bas-reliefs de la porte » Saint-Martin, eſt l'ouvrage de ſon ciſeau, & c'eſt » d'après ſon modèle qu'a été fondue la ſtatue équeſtre » de Louis XIV, érigée à Dijon ». Il eſt mort en 1690, âgé de ſoixante deux ans.

(34) François Girardon eſt, de tous les ſculpteurs qui furent employés pour le faſte de Louis XIV, celui qui a laiſſé le nom le plus célèbre. Il dut une

grande partie de sa réputation à ses talens, mais il fit contribuer aussi à sa célébrité la souplesse de son caractère.

Il naquit en 1630 à Troies en Champagne. Son père qui étoit fondeur, croyoit que les arts ouvroient une route trop incertaine pour aller à la fortune, & que l'état de procureur en offroit une plus assurée. Ce fut à cette profession qu'il destina son fils, & il le mit quelque temps en apprentissage de chicane : vaincu enfin par les instances du jeune homme, il consentit à le placer chez un menuisier sculpteur ; mais dans l'espérance de le rebuter, il pria le maître de l'employer aux travaux les plus pénibles & les plus désagréables. Le menuisier, à qui les talens de l'élève devinrent bientôt utiles, se rendit son appui auprès de son père, & le jeune homme obtint la liberté de suivre son penchant.

Il auroit fait peu de progrès dans une semblable école, s'il n'avoit pas eu d'autres secours : mais les églises de Troies lui offroient pour objet d'imitation & d'étude un très-grand nombre de statues d'un bon style. Faites dans le seizième siècle, elles sont l'ouvrage de deux artistes dont on n'a retenu que les noms. L'un, nommé Gentil, étoit de Troies, & son goût formé sur l'antique, témoigne qu'il avoit été en Italie: l'autre, nommé Domenico, étoit Florentin, avoit été amené en France par Maître Roux & s'étoit attaché au Primatice. Guidé par ces modèles, Girardon, sans être encore sorti de sa ville natale, fit une statue de la Vierge que sa famille conserve encore, & qui est recommandable par la légèreté des draperies.

Son maître eut occasion de travailler, à quatre lieues de Troies, au château de Saint-Liébaut, qui apparte-

noit au chancelier Séguier; il ne manqua pas de mener avec lui son élève, & ce voyage fut, pour le jeune homme, l'occasion de sa fortune. Le chancelier reconnut ses heureuses dispositions, & lui fit faire le voyage de Rome à ses frais. Le souple Girardon s'étudia dans cette ville à gagner l'amitié de Mignard. De retour en France, il reçut du chancelier une pension sur le sceau, & pour gagner l'utile amitié de le Brun, qui étoit aimé de ce magistrat, il eut pour lui les complaisances d'un élève, affecta de ne paroître travailler que d'après ses conseils, de le regarder comme son maître, & d'adopter son goût de dessin, qu'on peut même reconnoître dans les ouvrages où il étoit libre de se livrer à son propre goût : il avoit fini par se rendre propre cette manière qu'il avoit tant de fois suivie par politique.

Les hommes bas & flateurs sont ordinairement envieux : Girardon le fut du Puget, quand cet artiste, dont il ne pouvoit égaler le génie ni la fière exécution, parut à la cour; il fut effrayé de l'apparition d'un tel rival, & on lui attribue, comme à leur premier auteur, les dégoûts qu'éprouva le statuaire provençal, qui lui rendirent odieux les artistes de Paris, & l'engagèrent à renoncer aux travaux de la cour.

Les deux statues, grandes comme nature, qui décorent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, aux Capucins de la rue Saint-Honoré, sont les premiers ouvrages de Girardon; il en fut chargé à son retour de Rome. C'est de lui que sont quatre figures des bains d'Apollon : il fut, dans cette entreprise, déclaré le vainqueur de ses rivaux, & reçut des mains de

Louis XIV, le prix d'honneur consistant en une bourse de trois cens louis : les frères Marsy n'auroient pas été indignes de le partager.

La faveur de Girardon baissa avec celle de le Brun à la mort de Colbert : Louvois, au lieu de consulter le premier peintre, donnoit toute sa confiance à Mansard : Girardon eut souvent l'humiliation d'être chargé des ouvrages peu recherchés par ses rivaux ; mais il avoit trop de réputation pour ne pas continuer d'être employé.

Quand Mignard devint premier peintre, Girardon fut l'humble courtisan de cet artiste, comme il l'avoit été de le Brun, ennemi de Mignard. On prétend que le peintre n'exerçoit pas avec modestie l'empire que lui donnoit le statuaire ; il affectoit avec lui l'orgueil d'un artiste supérieur sur un ouvrier subalterne, & peut-être goûtoit-il quelque plaisir à humilier l'artiste qui se dégradoit & qui, après l'avoir flatté lui-même, s'étoit reconnu la créature de le Brun.

Mais cessons de nous arrêter sur les foiblesses du statuaire & ne nous occupons que de ses ouvrages. L'un de ceux qui ont le plus contribué à sa réputation, est le mausolée de Richelieu dans l'église de la Sorbonne : la composition est de le Brun, mais on sait combien il y a loin d'un dessin à l'exécution d'un ouvrage de sculpture.

La statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place de Vendôme, est l'un des monumens célèbres de Paris ; elle a vingt-un pieds de haut, & c'est la première de cette grandeur qui ait été fondue d'un seul jet, au moins par les modernes. On sait que Girardon a un peu tâtonné cet ouvrage ; mais qu'importe les premières

incertitudes de l'artiſte quand le travail eſt terminé? Ce qu'on a droit de reprocher à ce monument, c'eſt la péſanteur des formes dans la figure du héros, le défaut de fineſſe, de grace, de mouvement, & une certaine rondeur qui ſe remarquent dans cette figure & dans celle du cheval.

Girardon avoit fait un autre modèle qui ſe trouva trop petit. Il fut cependant jetté en bronze, & eſt aujourd'hui érigé à Beauvais.

On connoît de ce ſtatuaire le tombeau de ſon épouſe à Saint-Landri; il a été exécuté par ſes élèves, & eſt trop grand pour le temple dans lequel il eſt placé; celui de la princeſſe de Conti à Saint-André-des-Arcs; celui de Louvois aux Capucines; celui de MM. Caſtellan à St.-Germain-des-prés.

Entre ceux de ſes ouvrages qui décorent le parc de Verſailles, on diſtingue les ſculptures du baſſin de Neptune, l'Hiver ſous la figure d'un vieillard, tenant un vaſe de feu, la fontaine de la pyramide, & ſurtout le grouppe de l'enlévement de Proſerpine. Tous ces ouvrages, excepté le troiſième, ont été exécutés ſur les deſſins de le Brun.

On reproche à Girardon de n'avoir pas bien ſu travailler le marbre, & d'avoir imprimé à ſes ouvrages une peſanteur que leur donne le vice de l'exécution. Dandré Bardon tâche de l'excuſer, en diſant que trop occupé pour pouvoir travailler lui-même ſes marbres, il abandonna cette partie eſſentielle de la ſculpture à des artiſtes qui, quoiqu'habiles, n'ont pas jetté dans l'exécution tout l'eſprit & toute la vérité que la main des auteurs y imprime ordinairement.

On peut croire cependant que s'il eût bien poſſédé

le travail du marbre, il n'auroit pas souffert que ses ouvrages eussent conservé une tache d'imperfection qu'il auroit dépendu de lui de leur ôter. Il auroit fait avancer ses marbres, & leur auroit imprimé le dernier caractère du maître. Quoiqu'il en soit, on avoue qu'il possédoit à un haut dégré l'art de modeler. « La figure de Jupiter, placée dans une des ni-
» ches de la colonnade du Louvre, dépose de son
» talent en cette partie. Ce plâtre travaillé à la main,
» dit M. D...., a douze pieds de proportion, &
» quoique ce ne soit qu'une première pensée, il est
» un de ceux qui peuvent faire juger plus réelle-
» ment du mérite de son auteur ».

Girardon est mort à Paris en 1715, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

(35) Jean-Baptiste Tubi, naquit à Rome en 1630. Je ne trouve ni quel fut son maître, ni en quelle année il vint en France; mais on sait qu'il fut admis à l'Académie royale en 1663, à l'âge de trente-trois ans. Quoique la qualité de copiste soit rarement un titre de gloire, il suffiroit à celle de Tubi d'avoir fait la belle copie en marbre du grouppe antique de Laocoon, qui décore les jardins de Trianon. Ce morceau peut consoler les François de ne pas jouir de l'ouvrage original.

Tubi a fait à Versailles, au milieu du bassin d'Apollon, ce Dieu monté sur un char tiré par quatre coursiers que conduisent des Tritons; la fontaine de Flore, la Poésie Lyrique, Acis & Galatée, & la figure de l'Amour tenant un peloton de fil.

On voit de lui à Paris un morceau célèbre; c'est la

belle demi-figure représentant la mère de le Brun, dans l'église de St. Nicolas-du-Chardonnet.

On regarde encore comme de beaux ouvrages les figures de la Religion, & celle de l'Immortalité, toutes deux placées dans l'église de Saint-Eustache, la première au tombeau de Colbert, la seconde à celui de la Chambre, médecin ordinaire du roi. Il est l'auteur des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, & du groupe qui, à Saint-Denis, représente, sur le tombeau de Turenne, ce grand capitaine expirant dans les bras de l'Immortalité. Un écrivain observe qu'un grand nombre des ouvrages de Tubi sont faits sur les dessins de le Brun, *d'après lesquels*, ajoute-t-il, *les plus fameux sculpteurs se faisoient gloire de travailler.* Il auroit été plus vrai de dire qu'ils étoient contraints de se soumettre à cette humiliation, & que c'étoit à ce prix qu'ils achetoient l'avantage d'être employés aux travaux ordonnés par le roi. Cette tyrannie du peintre a peut-être privé les arts de quelques chefs-d'œuvre du Puget.

Tubi est mort à Paris en 1700, âgé de soixante & dix ans.

(36) CHRISTOPHE VEIRIER, né à Tretz en Provence en 1630, « fut, dit Dandré Bardon, un digne élève » de Puget, son parent. Il n'est guère connu que » dans sa patrie, parce qu'il n'en sortit jamais. Il exé» cuta une partie des ouvrages de son maître, & » notamment le cartel de l'hôtel-de-ville de Mar» seille. On voit, au bureau de la consigne de cette » même ville, un enfant en marbre de demi-relief; » à Aix, dans une des chapelles de l'Oratoire, la

figure

» figure d'un Jésus ; aux Carmélites, deux bas-reliefs ; » un Mars au pavillon dit de la Molle ; un faune » chez M. d'Eiguilles, & chez M. de Brue un Lysimachus que les grands maîtres ne désavoueroient » pas ». Il est mort en 1689, âgé de cinquante-neuf ans.

(37) MARTIN VANDEN BOGAERT, connu sous le nom de DESJARDINS, naquit à Bréda, en Hollande, en 1640. Il vint encore jeune à Paris, & fut reçu de l'Académie royale à l'âge de trente-un ans. Il fit présent à ce corps d'un bas-relief représentant Hercule couronné par la Gloire, du portrait du Marquis de Villacerf, du nom de Colbert, mais surtout de celui de Mignard, morceau distingué. Le premier de ses ouvrages considérables est la statue équestre de Louis XIV, érigée à Lyon dans la place de Bellecour. Il orna ensuite de six grouppes de pierre, représentant les évangélistes & les pères de l'église grecque & latine, le portail de l'église du collége Mazarin ; il sculpta en marbre, pour le petit parc de Versailles, le Soir désigné par Diane, ayant près d'elle une levrette ; par la manière dont il termina la statue d'Artémise, commencée par le Fevre, il se rendit propre cette figure ; il fit pour l'orangerie la figure pédestre de Louis XIV, vêtue à la romaine : mais rien ne donna plus d'éclat à sa réputation que le monument de la place des Victoires, érigé aux frais du maréchal de la Feuillade qui, dans ce siècle des flatteurs, se distingua par ses flatteries fastueuses, & sut imprimer à ses actions de courtisan un caractère de grandeur. Le roi, couronné par la victoire, est repré-

ſenté debout, vêtu des ornemens de la royauté, & ayant ſous ſes pieds un cerbère, pour déſigner ſon triomphe ſur la triple alliance. Ce grouppe a treize pieds de haut, & fut fondu d'un ſeul jet. Ce fut Desjardins lui-même qui dirigea la fonte, & il étonna la France qui n'avoit pas encore vu tenter, d'un ſeul jet, des fontes colloſſales. Le piédeſtal étoit orné de ſix bas-reliefs : & aux quatre angles paroiſſoient enchaînés des eſclaves en bronze qui déſignoient les nations dont le monarque avoit triomphé. Ces eſclaves viennent d'être enlevés, en 1790, par décret de l'Aſſemblée Nationale.

On voit auſſi à Paris, du même artiſte, les quatre Vertus Cardinales, diſtribuées en quatre bas-reliefs, dans l'égliſe de Sainte-Catherine, & aux Capucines la figure en bronze de la Vigilance qui décore le tombeau de Louvois.

Desjardins mourut fort riche, en 1694, âgé de cinquante-quatre ans. Son fils reçut des lettres de nobleſſe, & ne ſe diſtingua que par le titre de nouveau gentilhomme, & par celui d'amateur de l'Académie royale, où ſon père s'étoit illuſtré comme artiſte, réuniſſant en ſa perſonne des titres de nobleſſe bien plus reſpectables.

(38) Antoine Coysevox, originaire d'Eſpagne, naquit à Lyon en 1640. Avant l'âge de dix-ſept ans, il s'étoit déjà fait connoître dans cette ville par une ſtatue de la Vierge : il vint alors à Paris, travailla ſous Lérambert & ſous d'autres maîtres habiles, fit par leurs exemples & leurs leçons de rapides progrès, ſe rendit bientôt célèbre, & avoit à peine

vingt-ſept ans quand il fut choiſi par le cardinal de Fuſtenberg pour aller en Alſace décorer ſon palais de Saverne. Ces ouvrages l'occupèrent quatre années, après leſquelles il ne revint à Paris que pour partager avec les artiſtes les plus célèbres les travaux les plus capables, par leur importance, d'immortaliſer leurs noms.

Après avoir fait la ſtatue pédeſtre de Louis XIV que l'on voit dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, & les deux bas-reliefs dont eſt enrichi le piédeſtal, il fut chargé par les Etats de Bretagne d'exécuter la ſtatue équeſtre du même roi, ouvrage en bronze de quinze pieds de haut. Il ne crut pas, comme l'avoit apparemment penſé le Bernin, que pour repréſenter des chevaux, il ſuffit d'avoir jetté ſur ces animaux quelques regards, ou d'en avoir fait tout au plus quelques études légères. Il ſentit que le ſuccès en ce genre ne pouvoit être que le fruit d'une profonde étude; il ſe fit amener ſeize ou dix-ſept des plus beaux chevaux des écuries du roi, choiſiſſant entre ces animaux, choiſis eux-mêmes, les plus belles formes qui diſtinguoient chacun d'eux, les obſervant dans l'état de repos & dans tous leurs mouvemens, fixant dans ſa mémoire, traçant ſur le papier ou imprimant dans la terre ou la cire les mouvemens les plus fugitifs, s'inſtruiſant ainſi par lui-même & par les leçons des plus habiles écuyers, perfectionnant enfin toutes ces études en les appuyant ſur la bâſe de l'anatomie, & faiſant lui-même des diſſections de chevaux. C'eſt à l'opiniâtreté de ſemblables études que ſont dûs les ſuccès dans les arts.

Des études légères peuvent quelquefois procurer des succès brillans, mais passagers.

On voit à Paris des preuves de l'habileté que Coysevox s'acquit en ce genre, dans les deux chevaux aîlés, destinés d'abord pour les jardins de Marly, & placés ensuite aux Tuilleries. L'un porte Mercure, & l'autre la Renommée, figure remarquable par son extrême légèreté. Ils ne sont pas tout-à-fait exempts de manière, mais on voit que cètte manière est fondée sur la science, & que ne pardonne-t-on pas d'ailleurs au feu dont ils sont animés ? Ce jardin offre encore du même artiste le fluteur, jeune faune, dans lequel l'artiste a exprimé la vigueur de l'homme champêtre, & deux autres ouvrages moins remarquables, dont l'un représente Flore, & l'autre une Hamadriade.

Paris renferme des monumens plus austères; ouvrages de la même main : le tombeau du cardinal Mazarin aux Quatre-Nations, celui du prince Ferdinand de Fustenberg à l'abbaye Saint-Germain-des-prés, celui de Mansard à Saint-Paul; mais surtout celui de Colbert à Saint-Eustache, qui est compté entre ses chefs-d'œuvre.

Coysevox a fait à Marly les grouppes placés aux deux extrêmités de la rivière de Marly; on y distingue le Neptune & l'Amphitrite ; à Versailles, deux fleuves en bronze, la Dordogne & la Garonne, l'Abondance, un esclave attaché à des trophées, sept bas-reliefs dans la colonade, un grand vase entouré de bas-reliefs relatifs à l'histoire de Louis XIV, &c. à Sceaux, une figure de fleuve placée dans une niche rocaillée; à Chantilly, la statue en marbre du Grand Condé.

Ces travaux considérables ne l'empêchèrent pas de

faire un grand nombre de portraits. On peut juger de leur mérite en général, par celui de le Noſtre à Saint-Roch, de Colbert à Saint-Euſtache, de le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet.

Des portraits de Louis XV en buſtes & en médaillons, & la figure en marbre de Louis XIV, placée dans le chœur de Notre-Dame, ſont des ouvrages de ſa vieilleſſe. Il eſt mort à Paris, en 1720, âgé de quatre-vingts ans.

(39) Corneille Vancleve, originaire de Flandres, naquit à Paris en 1645, fut placé chez François Anguier, & ſeconda ce maître dans le travail des bas-reliefs de la porte Saint-Martin. Il remporta le grand prix à l'Académie Royale, & partit pour Rome en 1671 avec la penſion du Roi.

Après ſix ans d'études dans cette ville, il revint à Paris, & ne tarda pas à être reçu de l'Académie Royale, à laquelle il donna en 1681, pour morceau de réception, la figure de Polyphème. Nos temples renferment un grand nombre de ſes ouvrages. On voit de lui à Notre-Dame, deux anges en bronze, de grandeur naturelle, tenant des inſtrumens de la paſſion; ce ſont les plus voiſins du maître-autel: dans l'égliſe de Sorbonne, un ange de marbre, ſur le fronton du maître-autel; aux Invalides, trois bas-reliefs; l'un repréſentant la ſépulture du Sauveur; l'autre, Saint Louis faiſant la tranſlation de la couronne d'épines; & le troiſième, ce Prince recevant l'Extrême-Onction; les anges qui ſont au-deſſus de la porte du côté de la campagne, tant en dehors qu'en dedans; les deux anges & la

gloire placés au grand-autel dans l'église de Saint-Paul.

L'un des grouppes de marbre placés dans le jardin des Tuileries, au bas du fer à cheval, est l'ouvrage de Vanclève, & fait honneur à cet Artiste; c'est celui qui représente la Loire & le Loiret sous la figure d'un fleuve & d'une rivière.

C'est lui qui fut chargé de décorer le maître-autel de la chapelle du Roi à Versailles. Il a fait pour la fontaine de Diane, dans le parc, le modèle du lion qui terrasse un loup, ouvrage fondu par les Kellers; c'est encore de lui qu'est dans le même parc, la statue de Mercure. Il a travaillé aux cariatides de Marly. S'il n'est pas du nombre des artistes qui ont répandu le plus grand éclat, il est au moins du nombre de ceux qui méritent de l'estime, & on ne pourroit lui en refuser, quand il n'auroit fait que donner l'exemple d'un zèle ardent pour son art & d'une vie très-laborieuse. On assure qu'il se leva toute sa vie à quatre heures du matin, pour donner au travail un temps où le silence & la tranquillité règnent encore dans la nature. Il se satisfaisoit difficilement lui-même, revenoit plusieurs fois sur ses idées avant de s'arrêter sur l'une d'elles, détruisoit & recommençoit les esquisses & les maquettes; & quand il avoit enfin arrêté son projet, il ne se montroit pas moins difficile sur le choix des formes, & sur l'exécution. Il avoit moulé sur la nature un grand nombre de figures de femmes pour avoir toujours ces objets sous les yeux; mais si ces moulures lui offroient les formes dans la plus grande vérité, elles n'offroient pas de même le sentiment de la chair; aussi reproche-t-on à notre artiste d'avoir

quelquefois manqué dans cette partie. Il eſt mort à Paris en 1732, âgé de quatre-vingt-ſept ans : il joignoit à une exacte probité, une humeur affable & un caractère confiant, & ne ſe montroit pointilleux que ſur les égards qu'il croyoit dûs au rang qu'il occupoit à l'Académie, dont il fut Recteur & enſuite Chancelier.

(40) Sébastien Slodz naquit à Anvers en 1655, & vint à Paris où il entra dans l'école de Girardon. C'eſt de lui que l'on voit aux Tuileries cette figure d'Annibal qui compte les anneaux des Chevaliers Romains; morceau juſtement eſtimé par la préciſion des formes & par la beauté du travail, mais auquel on reproche juſtement le défaut de nobleſſe & d'expreſſion. C'eſt encore un bon ouvrage que ſon bas-relief, placé aux Invalides, & qui repréſente Saint-Louis envoyant des Miſſionnaires dans les Indes. Il a exécuté à Verſailles le grouppe de Protée & d'Ariſtée, & à Marly la figure de Vertumne. Il eſt mort en 1726, âgé de ſoixante-onze ans.

(41) Pierre le Gros, né à Paris en 1656, fils d'un ſculpteur dont il a effacé le mérite mais qui avoit eu aſſez de talent pour être Profeſſeur de l'Académie Royale, remporta le grand prix, & fut envoyé à Rome avec la penſion du Roi dès l'âge de vingt ans. Bientôt il eut occaſion d'y faire connoître ſes talens & d'y prendre place avec les Sculpteurs qui jouiſſoient alors de la plus grande célébrité. C'étoit le temps où les Jéſuites faiſoient décorer l'autel de Saint-Ignace dans l'égliſe des Jeſus : ils ou-

vrirent un concours pour deux grouppes qui devoient être placés aux côtés de cet autel, & le Gros se sentoit intérieurement capable de prendre part à ce combat; mais on ne croit pas volontiers qu'un jeune homme puisse lutter avec ceux que l'on compte au rang des maîtres; l'âge de le Gros pouvoit inspirer à ses juges des préventions qui lui auroient été peu favorables. Les Jésuites eux-mêmes qui sentoient que son mérite étoit au-dessus de son âge, lui conseillèrent de faire ses modèles en secret, & de les envoyer encaissés comme s'ils arrivoient de Gènes. Le jour du jugement arrive; les modèles des concurrens sont exposés; ceux de le Gros sont tirés de leurs caisses: artistes, amateurs, tous admirent l'ouvrage de l'artiste étranger; tous lui adjugent unanimement le prix, & apprennent avec étonnement que l'inconnu est ce jeune le Gros dont ils auroient peut-être blâmé l'audace, s'il leur avoit été nommé plutôt. Cet événement fit sa réputation, & il sut bien la conserver.

Il ne tarda pas à faire le fameux bas-relief où le Bienheureux Louis de Gonzague est représenté dans la gloire. » Il est composé, dit Dandré Bardon, de » deux grouppes saillans liés par des objets intermé» diaires de différens reliefs. Dans le grouppe princi» pal, le héros, tout-à-fait isolé dans sa partie supé» rieure, & détaché sur un ciel qui lui sert de fond, » est porté sur un trône de nuées soutenu par des » anges. C'est par les tournans de la figure, & par les » fuyans des nuages, que les objets accessoires con» duisent cette masse jusqu'au champ du bas-relief. » Un même artifice dirige les effets produits par les » chérubins qui forment le second grouppe. Les ailes

» étendues du principal émissaire céleste, ses drape-
» ries voltigeantes, les nuées qui l'environnent, les
» anges qui l'accompagnent, concourent successive-
» ment au stratagême du ciseau. Eh! quels accidens
» de lumière n'en résulte-t-il pas? De grandes masses
» de jours & d'ombres, des parties de demi-teintes très
» étendues qui les font valoir, des échos qui les rap-
» pellent, jettent dans l'ouvrage les charmes du clair-
» obscur. Des travaux variés & finis, des piquans
» répandus, des noirs fouillés dans les objets des pre-
» miers sites, un *faire* savamment négligé, & pres-
» qu'effacé, des légèretés, des indécisions ménagées
» avec adresse dans les parties fuyantes, l'embel-
» lissent des charmes de la vérité. On croit voir
» l'air rouler autour des corps, & tous les corps se
» mouvoir dans les airs. Quelle magie produit une il-
» lusion plus séduisante? N'est-ce pas l'industrie
» avec laquelle on expose les différens reliefs, qui
» prête le mouvement aux objets? Sans doute l'œil
» attiré successivement sur les divers points présentés
» par la rondeur des figures, croit voir en elles l'action
» qu'il se donne pour en parcourir les beautés. Tel
» un voyageur, du sein d'un navire, croit apper-
» cevoir les bords de la mer fuir loin de lui, tan-
» dis que c'est lui-même qui s'en éloigne. «

On compte aussi au nombre des célèbres ouvrages de le Gros, la figure de Saint Stanislas. Il est représenté de grandeur naturelle & couché sur le lit de mort: sa tête, ses mains, ses pieds sont de marbre blanc, sa robe de marbre noir, & son lit de marbre sicilien de différentes couleurs; exemple qu'il ne faudroit pas imiter. L'objet de la sculpture n'est pas d'ex-

primer la couleur propre, & chez elle ces sortes de recherches de la vérité ne font que rendre le mensonge plus sensible. Si le marbre noir peut imiter la couleur de la robe d'un jésuite, le marbre blanc ne peut imiter celle de la chair. Ces bigarrures de marbres variés ont quelque chose de gothique : ce n'est pas elles que les vrais connoisseurs admirent dans l'ouvrage de le Gros, mais l'art par lequel il les a réparées.

La rivalité avec ce grand statuaire, ne pouvoit plus choquer les plus habiles sculpteurs; ils durent le voir sans envie concourir avec eux pour la décoration de Saint Jean de Latran, & faire les statues des apôtres Saint Thomas & Saint Barthelemi. Sa statue de Saint Dominique, dans la basilique de Saint Pierre, est comptée au nombre des chefs-d'œuvre de Rome.

Il venoit de la terminer, quand il voulut revoir sa patrie où il ne devoit pas recevoir l'accueil qu'il méritoit. Il y décora l'hôtel de Crozat, qui a été depuis celui de Choiseul, & qu'on a détruit avec les ouvrages de notre artiste, pour bâtir la salle de la Comédie Italienne. Il fit aussi quelques sculptures à Montmorency.

On ne peut assurer s'il fit pendant ce séjour, ou s'il envoya de Rome cette belle figure représentant une Dame Romaine, que l'on voit au jardin des Tuileries, & que les artistes regardent comme un monument précieux de la science & du grand goût de ce statuaire. Il est vrai qu'une figure antique lui en a inspiré l'idée; mais la gloire du succès lui reste toute entière, & l'original qu'il a suivi ne peut guère être regardé que comme une pensée ou une esquisse

qui lui laisse à lui-même le mérite de l'originalité.

Voici la description du morceau antique qu'on lit dans le *Voyage d'un François en Italie*, tome IV. « Il y a dans un portique ouvert de la ville » Médicis, du côté du jardin, une matrône qui a » été copiée par le Gros. L'attitude de cette figure » est belle, ainsi que l'ordonnance de sa draperie: » mais l'exécution en est sèche, les plis en sont » égaux, sans variété; le caractère de la tête en est dur, » & sans aucun agrément, quoique grand; les che- » veux droits & secs; les pieds en sont chaussés à san- » dales dans lesquelles il y a un bas ». On peut voir dans les jardins de Sceaux, une copie exacte de cette antique, & l'on reconnoîtra combien elle a gagné dans l'imitation du statuaire moderne. Cette imitation « devient originale, dit Dandré Bardon, » par les beautés que le Gros y a introduites. Il a su » concilier la belle intention que présente le marbre » qui lui a servi de modèle, avec les vérités dont » il est dépourvu, & dont on sent qu'il étoit suscep- » tible ».

Il ne resta que deux ans à Paris, & partit mécontent de l'académie qui, au lieu de rechercher l'honneur de se l'associer, ne lui donna que des dégoûts. Il auroit desiré d'être au nombre de ses membres; mais son mérite étoit assez connu, pour qu'il pensât qu'on dût le dispenser de venir montrer des ouvrages comme un homme dont le talent est encore incertain. Les corps sont naturellement attachés à leurs formes ordinaires; mais il est des hommes que leur mérite doit mettre au-dessus de ces formes, & des réputations qui sont trop générales & trop brillantes pour

devoir être ſoumiſes à des jugemens particuliers. Mais les envieux traitèrent le Gros comme ils avoient traité le Pujet ; au lieu de joindre leurs applaudiſſemens à ceux du public, ils cherchèrent à dégrader la gloire de ces hommes qu'ils redoutoient, & les noms de ces deux grands ſtatuaires manquent à la liſte des académiciens. L'abſence de ces noms fameux y fait une tache. Le Gros retourna à Rome, & aggrava, par de nouveaux chefs-d'œuvre, l'injuſtice de ſa patrie.

On diſtingue entre eux le bas-relief de Tobie dans l'oratoire du Mont-de-piété ; la ſtatue en pied du Cardinal Caſanatta à la Minerve, & le tombeau de ce même Cardinal à Saint Jean de Latran ; celui de Pie IV à Sainte Marie Majeure ; celui d'un prélat de la maiſon Aldobrandine à Saint Pierre aux liens ; celui de Grégoire XV à Saint Ignace.

Dans l'égliſe du Jeſus, il a fait la figure de Saint Ignace, en argent, de neuf pieds de proportion ; elle eſt grouppée avec trois anges. La Sainte Thérèſe qu'on voit de lui à Turin, dans l'égliſe des Carmélites, eſt miſe au nombre de ſes meilleurs ouvrages.

La France doit regretter d'avoir ſi peu de monumens d'un artiſte qu'elle a produit, & doit être jalouſe de ce que Rome, pour me ſervir des expreſſions de M. D..., eſt la ſeule qui puiſſe dire que ce fut un grand homme. Il étoit perſuadé que, dans ſon art, ce qui n'eſt qu'agreable, ſans avoir un grand caractère, n'eſt point beau ; il voyoit avec peine le goût de ſon pays pour tous ces petits agrémens qu'on y préfere trop ſouvent à la beauté : « Vous ne voulez que du » tendre, du joli, de l'aimable, diſoit-il un jour à

» un François; & souvent le beau, le grand vous » échappe ».

Il mourut à Rome en 1719, âgé de cinquante-trois ans. On croit que ses jours furent abrégés par le chagrin. Il ne pouvoit se consoler de l'indifférence qu'avoient témoignée pour ses talens les académiciens de Paris : il auroit dû se persuader qu'ils lui auroient fait un meilleur accueil, s'ils avoient intérieurement rendu moins de justice à sa supériorité.

(42) NICOLAS COUSTOU, né à Lyon en 1658, apprit les premiers principes de son art sous son père, qui étoit sculpteur en bois, & vint à Paris, à l'âge de dix-huit ans, recevoir les leçons plus savantes de Coysevox, son oncle. Il remporta le grand prix de l'académie à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il s'appliqua principalement, dans cette ville, à étudier les ouvrages de Michel-Ange & de l'Algarde, tempérant par les agrémens de l'un ce que l'autre a de rudesse. Ce fut dans cette ville qu'il fit la copie de l'Hercule Commode qui est placée dans les jardins; & comme l'original n'est qu'une antique des siècles inférieurs de l'art, il se crut permis de ne s'y pas attacher servilement.

Après trois ans d'absence, il revint à Paris & vit son talent recherché. L'ouvrage le plus important par lequel il commença à le consacrer, fut le grouppe qui représente la jonction de la Seine & de la Marne. Ces deux figures ont neuf pieds de proportion, & sont accompagnées de figures d'enfans qui tiennent les attributs de ces rivières. Ce morceau capital, que l'on continue d'estimer, étoit destiné aux jardins de Marly;

mais il est placé aux Tuileries, & fait un des ornemens de la capitale. On voit encore, dans le même jardin, quatre ouvrages de cet artiste : deux retours de chasse, figurés par des nymphes dont chacune est grouppée avec un enfant ; la statue de Jules César, & sur-tout le berger chasseur. On estime moins les deux chasseurs qu'il a faits pour le jardin de Marly. L'un vient de terrasser un sanglier, & est prêt à lui donner la mort ; l'animal est une belle imitation du sanglier antique de Florence : l'autre tient un cerf par le bois, & va lui plonger le couteau dans la gorge. On blâme le costume de ces deux figures ; on y trouve un goût françois trop opposé au goût pur de l'antique. Mais on retrouve tout le talent de Coustou dans le grouppe de tritons qui décore la cascade rustique de Versailles. On l'admire encore plus dans la descente de croix, qu'on appelle le vœu de Louis XIII, & qui est placée au fond du chœur de Notre-Dame, à Paris. C'est, suivant Dandré Bardon, un chef-d'œuvre qui renferme ce que le grand caractère de dessin & le majestueux pathétique de l'expression ont d'intéressant. On voit aussi du même artiste, dans cette église, un Saint Denys en marbre, & le crucifix élevé au-dessus de la grille du chœur. C'est de lui qu'est le tombeau du Prince de Conti dans le chœur de l'église de Saint André des Arcs, & celui du Maréchal de Créquy aux jacobins de la rue Saint-Honoré. Il fit pour la ville de Lyon, la figure en bronze de la Saone, de dix pieds de proportion, qui orne le piédestal de la statue de Louis XIV. Cet artiste a travaillé jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, & le dernier de ses ouvrages, que la mort ne lui a même pas permis de

terminer entiérement, eſt l'un des plus eſtimés : c'eſt un bas-relief en médaillon, repréſentant le paſſage du Rhin. Il eſt placé à Verſailles, dans le ſallon de la Guerre. Couſtou a fini ſa carrière laborieuſe en 1733. Il s'eſt diſtingué par l'eſprit de ſes conceptions & l'agrément de ſon exécution. Ses formes ont de la pureté ; mais on ne trouve pas dans ſes ouvrages le caractère ſage de l'antique : on pourroit lui reprocher de s'être trop pénétré du goût françois, & d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur.

(43) Camille Rusconi, né à Milan en 1658, apprit ſon art à Milan & ſe perfectionna à Rome. Il étudia ſurtout l'antique, & ce fut après l'avoir copié, qu'il tenta de l'imiter dans des ouvrages originaux. Il copia l'Antinoüs, l'enlévement de Proſerpine, l'Apollon du Belvedere, & deux fois l'Hercule Farnèſe. L'Apollon & l'un de ſes Hercules, ont paſſé en Angleterre.

Il travailla d'abord en ſtuc, & ſes premiers ouvrages en marbre ſont le tombeau de Palavicini, & celui de Fabretti. Il a fait quatre des apôtres qui ornent la nef de Saint-Jean de Latran : ces figures, dans la proportion de dix-neuf pieds, repréſentent Saint-André, Saint-Mathieu, Saint-Jean & Saint-Jacques le Majeur. Son ouvrage capital eſt le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'égliſe de Saint-Pierre. Sous une grande arcade, ce pontife eſt repréſenté aſſis dans la chaire papale, & revêtu de ſes habits pontificaux. Plus bas, la Juſtice & la Piété, ſoulèvent une grande draperie, & laiſſent voir un bas-relief qui n'eſt pas moins eſtimé que le reſte du monument.

Quand cet ouvrage fut découvert, on y admira la beauté du génie soutenue par les charmes de l'exécution. » Peu de sculpteurs entre ses contemporains, dit M. » D.... ont approché comme lui de l'antique & de » la nature. Ses attitudes sont belles & majestueuses, » ses têtes peu communes, & ses draperies très-élé- » gantes. Il donnoit à ses figures l'action qu'elles » demandoient; elles paroissoient vivantes, tant il » savoit bien exprimer les passions de l'âme ». On ajoute qu'il étoit modeste avec de grands talens, que jamais il ne déprisoit les ouvrages de ses rivaux, & qu'epris d'amour pour la gloire, il travailloit pour elle bien plus que pour l'intérêt. Il est mort en 1728, âgé de soixante & dix ans.

(44) Grinling Gibbons. On ignore l'année qui a vu naître cet artiste Anglais; on ne connoît pas même le lieu de sa naissance, & l'on ne sait de qui il reçut les principes de son talent. Le premier qui l'employa, fut un directeur de spectacles à Londres, qui lui confia les sculptures d'une salle de comédie. Il fut ensuite occupé par Charles II, à la décoration du Palais de Windsor, & de quelques autres maisons royales.

On dit que Gibbons fit son propre buste en bois; on parle d'un bas-relief sur lequel il représenta le martyr de Saint-Etienne. On soupçonne que ce fut lui qui fit le modèle de la statue en bronze de Jacques II, qui est dans le jardin de Witheal; la seule circonstance qui autorise ce soupçon, c'est qu'on ne sache pas qu'il y eût alors en Angleterre aucun sculpteur capable d'entreprendre cet ouvrage: mais ce qui

qui affoiblit beaucoup cette conjecture, c'est que les deux vertus qui accompagnent le buste de Prior à Westminster, & le tombeau de Newton, dans la même église, donnent une idée bien peu favorable du talent de Gibbons pour la figure. C'est dans la partie de l'ornement qu'il s'est distingué, & nous aurions gardé le silence sur ce sculpteur, s'il n'étoit pas le seul qu'ait produit l'Angleterre. On vante de lui des morceaux qui tirent leur prix de la délicatesse du travail, & de l'extrême patience; tels que des oiseaux dont il semble que l'on compte les plumes, une cravatte de dentelle, &c. Quels chefs-d'œuvre à citer, après avoir nommé ceux de Michel-Ange, du Bologna, de l'Algarde, de le Gros, du Puget! Gibbons est mort à Londres en 1721.

(45) Marc Chabry, élève du Puget, naquit à Lyon en 1660. Il a fait pour cette ville la peinture & la sculpture du Maître-Autel de l'église de Saint-Antoine, & un bas-relief représentant Louis XIV à cheval, placé au-dessus de la porte de l'hôtel-de-Ville. Il fit présenter au roi une statue d'Hercule & une de la Vierge, & obtint le titre stérile de sculpteur de sa Majesté à Lyon. On nous apprend que le Maréchal de Villars, lui paya 8000 livres, une statue représentant l'Hiver: nous serions plus curieux de connoître le mérite de cet ouvrage, que le prix qui en a été donné. Chabry fit à Mayence le portrait de l'électeur, revint dans sa patrie, & y est mort en 1727.

(46) Pierre le Pautre, né à Paris en 1660,

étoit fils d'un architecte. Il apprit la ſculpture ſous un maître dont le nom eſt aujourd'hui oublié, mais il ſe perfectionna par l'étude de la nature & des grands maîtres. Il reſta quatorze ans à Rome où il étoit allé avec la penſion du Roi. De retour en France, il s'attacha à l'académie des maîtres, & ne voulut pas ſe préſenter à l'académie royale. Cela reſſembloit à de la modeſtie, mais la modeſtie cache bien ſouvent de l'orgueil. Il ne diſſimuloit pas à ſes amis qu'il n'étoit pas fâché de reſter dans un corps où il n'avoit pas de rivaux. D'ailleurs le Brun tenoit le ſceptre de l'académie royale, & le Pautre ne vouloit pas ſoumettre ſa tête au joug. Avec de tels ſentimens, on doit prévoir qu'il fit peu d'ouvrages pour le roi, puiſque le Brun en étoit le diſtributeur.

Il en fit un cependant auquel il doit ſa réputation : c'eſt le groupe d'Enée enlevant ſon père Anchiſe, & tenant par la main ſon fils Aſcagne, morceau que l'on voit aux Tuileries, & qui eſt compté au nombre des plus précieux ouvrages qu'aient produit les ſtatuaires françois. Peut-être les anciens juges de la Grèce auroient-ils exigé dans la figure d'Enée plus de grandeur, de nobleſſe, d'héroïſme : ils auroient voulu plus de beauté dans la tête du fils de Vénus : comme ils déſignoient par un caractère bien marqué les deſcendans de Jupiter, ils auroient demandé qu'on eût reconnu dans Enée le fils de la plus belle des Déeſſes : mais des jugemens ſi ſévères ne conviendroient pas aux modernes, qui ſont trop ſouvent obligés à l'indulgence, & le groupe de le Pautre conſerve la réputation qui lui a été juſtement accordée. Nous avons

dit ailleurs qu'il avoit terminé le grouppe d'Arrie & Poetus, commencé par Theodon.

On voit de lui à la Muette, Clitie changée en tournesol, & une femme arrofant des fleurs que lui présente l'amour. Sa Sainte Marcelline est un ouvrage estimable. C'est lui qui a fait pour Marly une copie libre de l'Atalante antique. Il y a encore de cet artiste d'autres ouvrages, dont quelques uns ne répondent pas à sa réputation; mais le mérite de son Enée couvre les foiblesses de ses productions médiocres. Il est mort à Paris en 1744, âgé de quatre-vingt quatre ans.

(47) Jean-Louis Lemoyne, né à Paris en 1665, fut élève de Coysevox. » Il a fait, dit Dandré Bardon, quantité d'ouvrages fort estimés: un bas-relief du portement de croix à la chapelle de Versailles: deux Anges adorateurs qu'il a sculptés pour les Invalides; une Diane pour la Muette, &c. Il s'adonna particulièrement au portrait. Celui du Duc d'Orléans, régent du royaume; ceux de Mansard, de Largilliere, qui sont placés dans les salles de l'académie royale, dont il fut recteur, donnent une juste idée de son savoir. Il est mort à Paris en 1755, âgé de quatre-vingt dix ans ».

(48) Robert le Lorrain, Sculpteur, dont le nom est peu connu, parce qu'il fut mal servi par les circonstances, naquit à Paris en 1666. Il se mit longtemps sous la discipline d'un peintre pour se former au dessin, & passa ensuite dans l'école de Girardon. Il gagna le premier prix à l'âge de vingt-trois ans,

& fit le voyage de Rome avec la penſion du Roi. Il y fit une étude opiniâtre de l'antique & des chefs-d'œuvre de peinture que renferme le Vatican, & à force de travail, il ſe détruiſit la ſanté, qu'il eut le bonheur de réparer en revenant dans ſa patrie.

Il s'arrêta à Marſeille où il termina quelques ouvrages commencés par Puget. A ſon arrivée à Paris, il trouva les travaux publics ſuſpendus par les malheurs des temps, & apprit qu'un nouveau réglement pour l'académie royale, ne permettoit plus de recevoir de nouveaux artiſtes, pour ne pas augmenter le nombre des académiciens indigens. Il fut obligé de ſe faire affilier à l'académie des maîtres, & n'eut d'autres occupations que celles que lui fournirent quelques amateurs. Ses ouvrages ne furent que des morceaux de cabinet, entre leſquels on cite une Andromède coulée en bronze. Mais la plus grande partie de ſon temps étoit conſacrée à exécuter en marbre les modèles de Girardon. Ce fut lui qui exécuta le mauſolée de ce ſtatuaire à Saint-Landri. C'étoit ainſi qu'en travaillant beaucoup, il reſtoit dans l'obſcurité.

Cependant la permiſſion de faire des élections nouvelles, fut rendue à l'académie royale, & le Lorrain y fut admis avec unanimité de ſuffrages. Il donna pour morceau de réception une Galathée. Ce fut à-peu-près vers le même temps qu'il ſculpta une femme pour la caſcade ruſtique de Marli.

Il ſe vit enfin chargé de grands travaux, mais loin de la Capitale & des lieux fréquentés par les artiſtes & les connoiſſeurs. Le Cardinal de Rohan le choiſit pour décorer en Alſace ſon Palais de Saverne. Ce fut là que le Lorrain, ſans conſidérer le traité qu'il

avoit fait & qui lui étoit médiocrement avantageux, sacrifia ses intérêts & ceux de sa famille au desir de produire de grandes choses: ce fut-là qu'il déposa les monumens sur lesquels il espéroit fonder sa gloire, & qui furent détruits en 1779 par l'incendie qui consuma ce palais. Il avoit commencé les sculptures extérieures du palais épiscopal de Strasbourg; une attaque d'apoplexie l'obligea d'abandonner ces travaux qui furent terminés par une main peu digne de s'associer à la sienne. Ainsi les événemens se sont accumulés pour s'opposer à sa réputation pendant sa vie & après sa mort.

On peut se former une idée de son talent par les statues des quatre saisons qu'il a faites pour l'hôtel de Soubise, par le bas-relief des chevaux d'Apollon, par ceux dont il a décoré un mausolée de la maison de Laigue aux Jacobins de la rue du Bacq, par une figure de Bacchus dans les jardins de Versailles & par quelques ouvrages dans la chapelle de ce château; enfin, par la Vierge en marbre de la paroisse de Marly.

Pendant les fréquens loisirs que lui laissoit son indolence à se procurer des travaux, il faisoit des têtes de fantaisie qui sont dispersées dans les cabinets; il réussissoit principalement à celles de jeunes gens & de femmes. Vanclève l'invitoit un jour à venir voir une tête de bacchante qu'il avoit acquise & que ce sculpteur prenoit pour une antique. Le Lorrain fut agréablement surpris en reconnoissant un de ses ouvrages.

Il aimoit à vivre dans la retraite, ne se montroit pas, ne cherchoit pas les occasions de se faire confier des

entreprises : il falloit qu'on vînt le chercher, & l'on cherche rarement les hommes à talens qui se cachent. On dit qu'il travailloit souvent sans autres apprêts que de poser le marbre sur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un dessin, ou le projet qu'il avoit dans sa tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir.

Après avoir éprouvé plusieurs attaques d'apoplexie, il est mort à Paris en 1743, âgé de soixante-dix-sept ans. Il paroît avoir moins cherché le grand, que l'agrément & le goût.

(49) Angélo Rossi, né à Gènes en 1671, se distingua comme sculpteur & comme dessinateur. Il apprit son talent dans sa patrie & à Venise; mais ce fut à Rome qu'à l'âge de dix-huit ans, il vint le perfectionner & l'exercer. Il se fit connoître par deux bas-reliefs qui contribuent à la décoration de la chapelle de Saint Ignace dans l'église du Jesus. Le bas-relief qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, & qui représente plusieurs canonisations faites par ce pontife, est regardé comme le plus beau de ceux qui décorent la basilique de Saint Pierre. L'auteur consulta la nature même pour les moindres détails, & ne se permit de traiter les accessoires les plus indifférens, qu'après en avoir fait des études répétées. Ses soins furent couronnés par le plus grand succès, & cet ouvrage fut moulé par ordre de Louis XIV, qui voulut qu'un plâtre en fût déposé dans l'école Françoise de Rome, comme un exemple que les éleves de l'art devoient toujours avoir sous les yeux.

« La composition, dit Dandré Barbon, en est établie » sur un plan circulaire : les figures y sont distri- » buées de manière que le héros du sujet, placé sur » le bombage du solide, est le plus apparent & reçoit » les accidens les plus lumineux. Celles qui sont sur » les sites tournans aboutissent au fond du bas-relief, » sans que l'art semble y conduire. On diroit que, » dans ce morceau de sculpture, la nature seule » fait tous les frais de l'illusion : c'est le génie & le » savoir qui ont varié, d'un tact fin, le caractère des » chairs & celui des étoffes, & qui ont répandu, » sur tous les accessoires, le goût & la vérité ».

On parle avec beaucoup d'éloge du bas-relief de la Piété, ouvrage du même auteur, qui est conservé à Gènes, & de celui de la Prière au jardin des Olives, dont il fit présent au Cardinal Ottoboni.

On distingue entre ses ouvrages de ronde-bosse, qui sont en petit nombre, la statue colossale de Saint Jacques le mineur à Saint Jean de Latran, & un petit Satyre mangéant une grappe de raisin.

Mais sa gloire est sur-tout fondée sur le mérite supérieur de ses bas-reliefs. On dit que, dans ce genre, il a surpassé tous ses prédécesseurs, & a servi de modèle à ceux qui sont venus après lui. Il ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde qui donnoit une saillie considérable aux figures du premier plan, & faisoit du bas & du plein relief un mélange qui a trouvé des approbateurs illustres & d'illustres censeurs ; mais il observoit ce demi-relief qui approche plus de la manière des anciens. L'étude, le travail le chagrin de voir ses talens mal récompensés, altérèrent la santé de cet artiste, qui n'étoit pas moins

aimable par ſon caractère & ſes mœurs, qu'eſtimable par ſes ouvrages, & le conduiſirent au tombeau en 1715, âgé de quarante-quatre ans.

(50) GUILLAUME COUSTOU, frère de Nicolas, naquit à Lyon en 1678, fut élève de Coyſevox, & ſurpaſſa ſon frère. Parti pour Rome avec la penſion du Roi, des tracaſſeries l'empêchèrent d'en jouir. Avec un talent encore naiſſant, il fut obligé de travailler pour vivre dans cette capitale des arts, où les talens conſommés ont peine à fixer l'attention. Les dernières reſſources lui manquoient; il ſe diſpoſoit à partir pour Conſtantinople, lorſqu'il fut recueilli par le Gros, & il travailla, ſur le modèle & ſous les yeux de ce grand maître, au bas-relief de Saint Louis de Gonzague. De retour à Paris, il donna pour ſa réception à l'académie royale Hercule ſur le bûcher, & fit quelques années après, pour les jardins de Marly, les figures de Daphné & d'Hippomène. La Daphné, légèrement drapée, finement deſſinée, artiſtement exécutée, paroît être une imitation de l'Atalante antique. C'eſt auſſi à Marly, ſur la terraſſe, à la tête de l'abreuvoir, que ſe voyent les derniers, & peut-être les plus beaux de ſes ouvrages. Ce ſont deux grouppes, dont chacun eſt compoſé d'un cheval & d'un écuyer; ces chevaux ſe cabrent & ſont pleins de feu. Le même artiſte, quelques années auparavant, avoit décoré du grouppe en marbre de l'Océan & de la Méditerranée, le tapis-verd de ces mêmes jardins.

On peut regarder comme un ouvrage capital la figure en bronze du Rhône, de dix pieds de proportion,

qui accompagne à Lyon la ſtatue équeſtre de Louis XIV.

On voit de notre artiſte, à Verſailles, un Bacchus dans une allée du Théâtre d'eau, & un bas-relief placé ſur l'une des portes de la tribune du Roi. Il repréſente Jéſus-Chriſt dans le temple au milieu des docteurs. C'eſt lui qui a terminé le bas-relief du paſſage du Rhin, qui eſt placé dans le ſallon de la Guerre. « Le » fort Tholus, dit Dandré Bardon, déſigné par » une tour embraſée, ſe deſſine légèrement ſur le fond. » Un génie portant le caſque du monarque paroît d'un » côté; de l'autre, la Victoire couronne le héros. Ces » deux objets, traités dans une progreſſion raiſonnée » de relief, ſoutiennent le ſaillant de la figure » principale; tandis que celle du fleuve, placée ſur le » ſite le plus avancé, ſoutient elle-même le groupe » où le roi domine, & s'accorde en même temps avec » le champ du bas-relief, où elle parvient par la mé» diation des acceſſoires qui l'environnent ».

Si, dans cet ouvrage, les talens de Guillaume ſont aſſociés à ceux de François, il a fait ſeul le beau bas-relief qui décore la porte royale des Invalides. « Louis » XIV à cheval eſt accompagné de deux Vertus » aſſiſes aux angles du piédeſtal; les ſaillies, d'un » relief léger, ſont en contraſte avec des parties » entièrement iſolées. C'eſt par la magie des oppoſi» tions, que le ciſeau a judicieuſement contrebalancé » cette unité de plans qui jette de la monotonie & » de l'ennui dans certains bas-reliefs. La noble ſimplicité » de celui que nous examinons, continue l'artiſte que » nous avons déja cité, débarraſſée des détails minu» tieux qui appauvriſſent les effets en les multipliant,

» dévoile que l'auteur, élève de l'antique & de la nature, » a perfectionné, par l'inspiration de celle-ci, les prin- » cipes puisés dans l'autre ». On estime dans cet hôtel les figures en pierre de Mars & de Minerve, ouvrages du même statuaire, ainsi que les figures d'Hercule & de Pallas à la principale porte de l'hôtel de Soubise.

Entre les morceaux qui assurent sa réputation, on met dans un rang distingué le fronton du château d'eau vis-à-vis le Palais Royal : il y a représenté la rivière de Seine & la fontaine d'Arcueil. Il a aussi décoré la Grand'Chambre du Parlement d'un bas-relief où l'on voit Louis XV entre la Justice & la Vérité. Ce laborieux statuaire est mort à Paris en 1746, âgé de soixante-huit ans.

(51) Jacques Bousseau, élève de Nicolas Coustou, naquit à Chavagnes en Poitou en 1681. Il donna pour morceau de réception à l'académie royale une figure d'Ulysse qui tend son arc. On voit de lui à la Magdeleine de Trénel le tombeau de M. d'Argenson. M. D... lui attribue aussi celui du cardinal Dubois dans l'église collégiale de Saint-Honoré ; mais, suivant Dandré Bardon, ce monument est de Guillaume Coustou. Il a fait à Notre-Dame, dans la chapelle de Noailles, les figures de Saint Maurice & de Saint Louis, & un bas-relief représentant Jésus-Christ qui donne les clefs à Saint Pierre. Le plus grand nombre de ses ouvrages est à Madrid où il fut appellé en qualité de premier sculpteur du roi d'Espagne. Il y est mort en 1740, âgé de cinquante-neuf ans.

(52) Antoine Vassé naquit à Seine en Provence, en 1683. Nous n'avons ſur lui d'autres renſeignemens que ceux qui nous ſont offerts par Dandré Bardon. « Il entreprit avec ſuccès, dit cet artiſte, divers ouvrages de ſculpture. Les décorations » du chœur de Notre-Dame & celles de l'hôtel de » Toulouſe ſont de ſon invention. Le bas-relief du maître » autel de la Métropole de Paris, la figure qui eſt à la » chapelle de la Vierge, la ſculpture du portail des » Capucines, &c, ſont les fruits heureux de ſon ingé» nieux ciſeau ». Il eſt mort à Paris en 1736, âgé de cinquante-trois ans.

(53) François Dumont, né à Paris en 1688, fit de rapides progrès ſous ſon père, Maître Sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il remporta de bonne heure le premier prix de l'Académie Royale : & étoit prêt de partir pour Rome avec la penſion du Roi, lorſqu'il fut retenu dans ſa patrie par l'amour ; il épouſa la fille de Noël Coypel. Dès l'âge de vingt-trois ans, il fut admis à l'Académie Royale, & donna, pour morceau de réception, un Titan foudroyé ; morceau d'un beau ſtyle & d'une fine exécution : on voit le géant menacer encore le ciel qui le punit.

Sans parler de différens ouvrages qui contribuèrent à ſa réputation, & dont pluſieurs ſont à Petit-Bourg, nous paſſerons à deux figures qui font ſur-tout honneur à ſon talent ; elles ſont à Saint Sulpice, & repréſentent Saint Jean & Saint Joſeph : le premier eſt preſque nud ; il a le bras gauche appuyé ſur un tronc d'arbre, & tient une croix de roſeaux enveloppée d'une banderolle : Saint Joſeph, caractériſé par le lys qu'il tient de

la main droite, a, dans la gauche, un livre fur lequel il femble méditer. Les deux autres figures parallèles, repréfentant Saint Pierre & Saint Paul, font du même auteur.

Le Duc de Lorraine voulut s'attacher un artifte devenu célèbre dès fon entrée dans la carrière. Il l'appella à Nancy; il le décora du titre de fon premier fculpteur: mais les travaux du premier fculpteur fe réduifirent à un fronton & au modèle d'un autel.

Un monument plus capital dont il fut chargé & qui caufa fa mort, fut le tombeau du Duc de Melun placé chez les Dominicains de Lille. Dumont alla dans cette ville pour mettre la dernière main à fon ouvrage: l'échafaud fe brifa fous lui; il fe caffa la jambe, & reçut intérieurement des bleffures plus dangereufes. Après avoir langui long-temps, il mourut en 1726, à l'âge de trente-huit ans, n'ayant fait, en quelque forte, qu'indiquer ce qu'il auroit dû produire.

(54) Edme Bouchardon, né à Chaumont en Baffigny en 1698, montra d'abord la plus forte inclination pour la peinture; fon père qui étoit en même temps fculpteur & architecte, & qui avoit de l'aifance, feconda le penchant de fon fils, & eut l'utile complaifance de faire chaque jour pour lui les frais d'un modèle. Le jeune artifte recueillit le fruit de ces études, lorfqu'une paffion nouvelle, auffi vive que la première, l'entraîna vers la fculpture. Après avoir paffé quelque temps dans l'école de Guillaume Couftou, il remporta le premier prix de l'Académie Royale, & fut envoyé à Rome avec la penfion du Roi. Deffinateur pur & facile, il eut un avantage qui manque à ceux des fculpteurs

qui ne sâvent guère que modéler, celui de multiplier aisément les études dans cette ville si abondante en chefs-d'œuvre de l'art. Il copia au crayon les plus beaux monumens de l'art antique, & les principales figures de Raphaël & du Dominiquin. Cependant il n'abandonnoit pas la pratique de l'art auquel il s'étoit particuliérement consacré. Il fit une belle copie d'une figure antique représentant un Faune endormi; il sculpta plusieurs portraits, & traita ce genre dans ce beau goût de simplicité pure qui a fait le caractère de son style. Il étoit déja compté au nombre des habiles maîtres de l'Italie, & se voyoit chargé de l'exécution d'un grand monument, le tombeau de Clément XIII, lorsqu'en 1732, les ordres du Roi le rappellèrent en France.

Il fut chargé à son retour d'une statue de Louis XIV, destinée pour le sanctuaire de Notre-Dame; il en fit le grand modèle qui n'a pas été exécuté. Il répara, dans les jardins de Versailles, la fontaine de Neptune, & y fit le Triton qui, posé sur une coquille, s'appuie sur un énorme poisson. Quelques ouvrages, demandés par des particuliers, partagèrent ses soins; mais il n'avoit point encore fait de travaux publics importans, lorsque le Curé de Saint Sulpice, en le payant fort mal, le chargea d'orner le chœur de son église. Bouchardon fit dix statues, Jésus-Christ, la Vierge & huit Apôtres. La modicité du prix qu'il recevoit de cette entreprise l'empêcha de la pousser plus loin : mais il fit les deux anges en bronze qui tiennent le pupitre des chantres; & s'il fut peu généreusement payé de ces deux ouvrages, leur mérite, en contribuant à sa gloire, put suffire à sa récompense.

Le tombeau de la Duchesse de Lauragais, élevé dans le même temple, ne fait pas moins d'honneur à l'artiste. Ce monument, simple, mais touchant, n'est composé que d'une figure de femme éplorée, appuyée contre une colonne.

Mais le plus considérable de ses ouvrages, celui où il déploya son talent comme statuaire & comme architecte, est la fontaine que le corps de ville le chargea d'élever dans la rue de Grenelle. Sur le corps avancé, il a représenté la ville de Paris assise sur une proue de vaisseau qui en est le symbole, la Seine figurée par un fleuve robuste tenant un aviron, la Marne par une nymphe qui tient une écrevice. Dans les quatre niches des aîles, il a placé les figures des quatre Saisons.

Quelquefois une seule figure n'assure pas moins la réputation d'un artiste qu'un grand monument : c'est ce que prouvent les éloges accordés à l'Amour adolescent, taillant un arc dans la massue d'Hercule. Placé d'abord à Versailles, il eut alors peu de succès : transporté à Choisy, il y fut célébré : la postérité trouvera peut-être dans l'idéal de ce morceau un vice capital ; celui d'être énigmatique. Elle verra un grand jeune homme appuyé sur un morceau de bois dégrossi par le haut, encore brut par le bas : elle le verra faire un effort pour le courber, & aura peine à se rendre compte du motif de cette action. Une épée est aux pieds de cet adolescent ; mais qui pourra deviner alors que c'est l'épée de Mars dont l'amour s'est servi pour commencer son travail ? On verra une corde sur un terrein semé de fleurs, mais saura-t-on que cette corde est celle qui doit être adaptée à l'arc ?

On ne reconnoîtra dans cet ouvrage qu'une figure élégante d'un adolescent, & l'intention de l'auteur restera inexplicable.

Bouchardon termina sa carriere par un monument digne de lui, la statue équestre de Louis XV, érigée au milieu de la place qui porte le nom de ce Prince. Le cheval est un chef-d'œuvre, le plus beau, le plus pur que l'ont eût peut-être produit en ce genre, & à qui il ne manque que d'être antique pour recevoir tous les éloges qu'il mérite. Le modèle étoit encore plus beau; mais des accidens arrivés à la fonte, ont forcé d'en altérer les finesses. Les Vertus qui soutiennent le pied-d'estal ne sont pas de Bouchardon : la mort ne lui a pas même permis d'en terminer les modèles en plâtre; elles sont l'ouvrage de Pigalle.

Bouchardon étoit regardé comme le meilleur dessinateur de son temps & traitoit avec la même facilité, la même pureté, le grand & le petit. On a de beaux monumens de son habileté en ce dernier genre dans les dessins des pierres gravées qui accompagnent le traité de M. Mariette. Fessard, le Comte de Caylus, Preysler, Soubeyran, ont gravé d'après lui des dessins représentant des sujets de l'antiquité généralement traités dans la manière du bas-relief. Ses cris de Paris sont précieux par leur simplicité naïve & leur justesse.

La sagesse & la pureté caractérisent le talent de cet artiste, qui est mort en 1762, âgé de soixante & quatre ans.

(55) LAMBERT-SIGISBERT ADAM, né à Nancy en 1700, étoit fils d'un sculpteur qui lui donna les premières leçons de l'art. Il vint à Paris se perfectionner sous

les plus habiles maîtres, remporta le premier prix de l'académie royale, & alla à Rome avec la penſion, à l'âge de vingt-trois ans.

Il paſſa dix années dans cette ville à étudier & copier l'antique. Il reſtaura les douze ſtatues de marbre qui repréſentent l'hiſtoire d'Achille, reconnu par Ulyſſe, qui venoient d'être déterrées ſous les ruines du palais de Marius, & dont le Cardinal dePolignac avoit fait l'acquiſition. La plupart de ces figures étoient mutilées; les unes n'avoient point de têtes, à d'autres manquoit la moitié du corps: on prétend qu'il eſt preſque impoſſible de diſtinguer les parties antiques des parties reſtaurées. Si cela eſt vrai, on peut ſe plaindre de l'artiſte qui ſavoit ſi bien imiter l'antique dans ſes reſtaurations, & qui en différoit tant dans ſes ouvrages originaux. On auroit pu dire de lui en changeant un peu le mot de Mignard: » Qu'il faſſe toujours des » antiques & non des Adam ».

Son talent de reſtaurateur fut ſouvent employé pendant ſon ſéjour à Rome. Il copia auſſi dans cette ville un grouppe de marbre, de ſix pieds de proportion, répréſentant Mars careſſé par l'Amour. On aſſure que les Romains ne purent refuſer d'applaudir au bas-relief dont il décora une chapelle de Saint-Jean de Latran & qui repréſente l'apparition de la Vierge à Saint André Corcini. Des entrepriſes plus conſidérables alloient récompenſer ce premier ſuccès lorſqu'il fut rappellé par le miniſtere de France.

A ſon retour, il décora le haut de la caſcade de Saint Cloud des deux figures eſtimées qui repréſentent la Seine & la Marne. Elles ſont colloſſales & ont dix-huit pieds de proportion.

Il fut ensuite chargé de faire pour le roi deux grouppes qui étoient destinés au jardin de Choisy. Il réussit au gré du public qui trouve beau tout ce qui l'étonne : il fut moins applaudi des connoisseurs qui croyent que le beau doit être toujours accompagné de la simplicité. Ces deux grouppes représentent la chasse & la pêche. L'auteur y a mis tout son art à soigner les accessoires, & a été moins heureux dans la manière dont il a traité les objets principaux. Le premier grouppe est composé de Diane accompagnée de deux nymphes. L'une attache un héron à un arbre; l'autre assise à ses pieds, lui tend un arc & un carquois pour en faire un trophée. Les feuilles & les branches de l'arbre sont travaillées à jour; les plumes du héron sont finies avec le soin le plus recherché : quelques unes de ces plumes se détachent & semblent avoir, en marbre, la légéreté de la nature. Voilà ce qu'aime le vulgaire : mais les meilleurs juges prononcent que ces triomphes de la patience & d'une adresse mesquine ne sont pas ceux de l'art du sculpteur qui, à la beauté, doit joindre la solidité. Ils auroient voulu que l'auteur eût un peu négligé les feuilles de son arbre, le plumage de son oiseau, & qu'il eût fait Diane plus belle.

Les mêmes recherches sont encore plus exagérées dans l'autre grouppe qui représente deux nymphes occupées de la pêche. L'une tire un filet percé à jour & rempli de poissons qui semblent s'agiter. Un jeune triton est pris avec eux & fait des efforts pour échapper : l'autre nymphe aide sa compagne : le vent agite & fait voltiger les draperies de ces deux figures. Louis XV a fait présent de ces grouppes au roi de Prusse,

& ils ſont placés au jardin de Sans-ſouci, près de Potſdam.

On trouve la même fineſſe de travail dans le grouppe qu'Adam fit pour le jardin de Groſbois qui appartenoit au Duc d'Antin : il repréſente un chaſſeur prenant dans ſes filets un lion qui a tué ſon chien. Bouchardon fit le grouppe correſpondant, & comme il ſe montra plus grand & plus ſage, il fut moins applaudi.

C'eſt Adam qui a fait à Verſailles le grouppe de Neptune & d'Amphitrite pour le baſſin de Neptune. On voit de lui, à l'hôtel de Soubiſe, ſix figures en ſtuc; la Poëſie, la Peinture, la Muſique, la Juſtice, l'Hiſtoire, la Renommée ; & aux Invalides, la figure de Saint-Jérôme, qui eſt l'un de ſes meilleurs ouvrages. Il a publié un *Recueil de ſculptures antiques, grecques & romaines*, gravées d'après ſes deſſins. Il eſt mort en 1759, âgé de cinquante-neuf ans.

(56) Paul-Ambroise Slodz, né à Paris en 1702, » réunit, dit Dandré Bardon, pluſieurs genres de ſon » art. Le dais du baldaquin du grand autel de Saint-» Sulpice, les ſculptures des deux balcons qui ſont » dans les bras de la croiſée, celles de la chapelle » de la Vierge, le bas-relief en bronze repréſentant » les noces de Cana qui eſt au rétable, les ornemens » & les figures du chœur de Saint-Méri, ſont les » productions de ſon génie. L'Icare qu'il a ſculpté » pour ſa réception à l'académie, dont il fut pro-» feſſeur, eſt un ouvrage eſtimable ». Il eſt mort en 1758, âgé de cinquante ſix ans.

(57) Jean-Baptiste Lemoyne, fils de Jean

Louis, naquit à Paris en 1704, & fut élève de son père & de le Lorrain : mais en recevant leurs leçons, il ne consultoit pas avec moins de confiance Largillière & de Troi ; il se préparoit ainsi, dès sa première jeunesse, à associer à la sculpture les agrémens de la peinture, & on peut lui reprocher d'avoir trop méconnu les limites de son art en voulant les étendre, & de lui avoir ainsi fait plus de tort qu'il ne lui a procuré de perfection.

A l'âge de vingt ans, il remporta le premier prix de sculpture à l'académie royale, & avoit acquis le droit de faire le voyage de Rome avec la pension du roi : mais son père demanda comme une grace que le jeune homme fût exempt d'accepter ce bienfait, & par une tendresse aveugle, il éteignit devant son fils le flambeau dont il avoit besoin d'être éclairé. Plus le jeune homme montroit de feu immodéré, plus il paroissoit rechercher ces agrémens séducteurs qu'on peut appeller le bel-esprit de l'art, plus il avoit besoin d'être remis dans la route du vrai beau, par le spectacle & l'étude des grands modèles de l'antiquité & des ouvrages des plus sages maîtres modernes.

Il se fit avantageusement connoître par la figure de J. C. dans la composition du baptême du Sauveur, ouvrage dont Jean-Baptiste Lemoyne, son oncle, étoit chargé pour le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève, & que la mort l'empêcha de terminer. L'âge de l'auteur, qui n'avoit pas encore vingt-cinq ans, ajouta à l'admiration du public, & ce premier succès valut au jeune artiste une entreprise qui devoit consommer sa réputation ; c'étoit une statue équestre & colossale de Louis XV, destinée pour la ville de Bor-

deaux. Le monarque eſt vêtu à la romaine: l'air de nobleſſe de ce prince eſt heureuſement ſaiſi. Il commande & ſon regard ſe porte du côté oppoſé à celui qu'indique le geſte. Quand Louis XV, ſuivi de ſa cour, vint voir le modèle dans l'atteiier de l'artiſte, le prince Charles, grand écuyer, blâma ce contraſte, & prétendit que le geſte devoit être d'accord avec le regard. Le roi, ſans prendre la peine d'entrer dans une longue diſcuſſion, ſe poſe dans l'attitude du modèle, regarde le grand écuyer, dirige ſon geſte du côté oppoſé; *c'eſt ainſi, dit-il, que je commande.* Il ajouta à cette juſtification une penſion de quinze cents livres.

Il eſt certain que la critique du prince Charles étoit fauſſe, & que l'artiſte avoit bien fait de ſaiſir un contraſte qui eſt dans la nature. Souvent on fixe le regard ſur celui à qui l'on commande, & l'on indique par le geſte un côté oppoſé, qui eſt celui vers lequel on ordonne de ſe porter.

Le ſuccès du modèle étoit décidé; mais la moitié ſupérieure de la fonte manqua. Cet accident ſi grave fut réparé par un procédé ingénieux qu'imagina le fondeur Varin. Il fit tailler à queues d'arronde la partie qui avoit réuſſi, & par une ſeconde fonte, le métal réduit à l'état de liquéfaction, ſe joignit avec ſolidité à celui de la première. Il eſt impoſſible de reconnoître que ce monument, haut de plus de quatorze pieds, n'a pas été fondu d'un ſeul jet. Ce même procédé a été employé par M. Falconet à Saint-Péterſbourg, pour réparer un accident moins conſidérable à la ſtatue équeſtre de Pierre I.

Les états de Bretagne voulurent conſacrer par un

monument immortel la joie qu'ils éprouvèrent avec toute la France, lorfque ce monarque, attaqué à Metz d'une maladie que l'on croyoit mortelle, fut rendu à l'amour de fes fujets. Le Moyne repréfenta le prince élevé fur une trône orné de drapeaux & de trophées, & près de marcher à de nouveaux exploits. La province de Bretagne, fléchiffant le genou devant le fouverain, indique aux citoyens la protection qu'il leur accorde. La fanté placée à la droite du roi, tient un ferpent qui boit dans une coupe qu'elle lui préfente. On voit près d'elle un autel entouré de fruits. Quand Louis XV vint voir ce monument terminé, il accueillit avec bonté l'époufe de l'artifte, promit de faire tenir en fon nom, fur les fonds de baptême, l'enfant dont elle étoit enceinte, & dont il affura la deftinée par fes bienfaits.

Quoique ces deux ouvrages capitaux aient été tranfportés dans les provinces, les habitans de la capitale peuvent apprécier les talens de l'auteur. On voit de lui aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, le maufolée de Mignard, premier peintre du roi, la ftatue de Saint-Grégoire & celle de Sainte-Thérèfe aux Invalides, une figure pédeftre de Louis XV à l'école militaire; & dans le fallon de l'hôtel de Soubife, la Politique, la Prudence, la Géométrie, l'Aftronomie, la Poëfie épique & la Poëfie dramatique. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoît dans tous fes ouvrages un artifte plein d'efprit & de feu, mais peu correct; on voit qu'il s'eft formé fur les ouvrages des peintres françois, & qu'il a trop négligé l'antique & les plus grands maîtres des écoles de Rome & de Florence. Il

eſt mort à Paris en 1778, âgé de ſoixante-quatorze ans.

(58) René-Michel Slodz, plus connu ſous le nom de *Michel-Ange*, étoit frère de Paul-Ambroiſe & naquit à Paris en 1705. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-deux ans, & fit à Rome un ſéjour de près de dix-ſept années. Ses talens lui firent obtenir quelquefois, dans cette métropole des arts, la préférence ſur des artiſtes italiens. Il eut l'honneur d'être choiſi pour décorer d'un grouppe la baſilique de Saint-Pierre; c'eſt celui de Saint-Bruno refuſant la mître qu'un ange lui apporte. » Parmi les autres ouvrages qui lui acquirent à Rome » une grande célébrité, dit M. D....., on doit placer » le tombeau du Marquis Capproni à Saint-Jean-des-» Florentins, morceau digne de la plus haute eſtime, » ſoit pour l'expreſſion, ſoit par l'art admirable avec » lequel la figure principale eſt drapée. Un ſocle » porte le ſarcophage, ſur lequel une femme tenant » un livre, eſt négligemment appuyée. A ſes pieds, » un agneau, couché ſur un livre déſigne la dou-» ceur du caractère du Marquis & ſon amour pour » les lettres. Des Génies portent ſon médaillon ».

Slodz a fait auſſi le bas-relief qui accompagne le tombeau de Wleughels dans l'égliſe de Saint-Louis des François: & il fut en même temps l'auteur de l'épitaphe.

Deux villes de nos provinces renferment des monumens de ſon habileté. On voit & l'on eſtime à Lyon deux buſtes ouvrages de ſon ciſeau. L'un repréſente la tête de Calchas & l'autre celle d'Iphigénie. A Vienne, en Dauphiné, on voit le tombeau commun

de deux archevêques de cette ville; M. de Montmorin & le Cardinal d'Auvergne, son successeur. Le premier est à demi couché sur le tombeau; le second est debout: tous deux se tiennent par la main, & le plus ancien appelle l'autre. » Ce monument, » ajoute l'écrivain que nous avons déja cité, offre de » grandes beautés; les draperies sont nobles, les ha» bits magnifiques, les têtes, dont les principales » sont des portraits, brillent pour la vérité & l'exé» cution ».

Ce fut en 1747, que Slodz résolut de se fixer dans sa patrie. Il y perdit beaucoup de temps pour sa gloire; temps qui fut employé aux décorations passagères de fêtes, ou à des modèles d'ouvrages qui n'ont pas eu d'exécution. Ces occupations éphémères le rendoient célèbre pour ses contemporains, mais elles n'existent pas pour la postérité.

Enfin on lui confia l'entreprise du tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice; entreprise foiblement payée; l'honneur du succès fut la principale récompense de l'artiste. » La composition parut neuve: » l'auteur y donna l'exemple de l'emploi ingénieux » des marbres de diverses couleurs; ou plutôt il suivit » cet exemple qu'avoit déja donné le Bernin dans les » tombeaux de l'église de Saint-Pierre à Rome. La » figure du curé est d'une grande beauté; celle de l'Im» mortalité, quoique moins heureuse, est néanmoins » très-estimable. Ne pourroit-on pas desirer dans ce » mausolée plus de pureté dans le dessin, plus de repos » dans la composition, plus de grandeur dans la » manière? » Nous n'avons fait que transcrire ici les paroles de M. D...., & nous croyons que l'éloge qu'il

fait de ce monument, & la critique dont il l'accompagne, seront généralement adoptés. On ratifiera peut-être aussi son jugement sur les bas-reliefs dont le même artiste a orné le porche de Saint-Sulpice : » ouvrages » en apparence peu intéressans, mais les plus pro» pres à faire connoître Slodz, & qui sont autant de » chefs-d'œuvre de grace & de bon goût »

On voit à Choisy une très-belle copie faite par cet artiste du fameux Christ de Michel-Ange, dont l'original est à Rome dans l'église de la Minerve.

Slodz s'est distingué dans l'art de traiter les draperies modernes, comme on peut le voir par le monument du curé de Saint-Sulpice. Nous inclinons à croire que, pour les sujets qui le permettent, la manière de draper des artistes grecs est celle qui convient le mieux à la sculpture : mais quand les sujets exigent des draperies d'un autre genre, c'est une gloire aux statuaires de savoir les exécuter avec goût & avec toute la vérité dont leur art est susceptible. On peut reprocher à Slodz d'avoir quelquefois pêché contre la pureté des formes; c'est un vice que les peintres ont des moyens de se faire pardonner, mais contre lequel on ne peut être trop sévère dans les ouvrages des sculpteurs.

René-Michel Slodz est mort à Paris en 1764, âgé de cinquante-neuf ans.

(59) Nicolas-Sébastien Adam, frere de Lambert-Sigisbert, naquit à Nancy en 1705. Elève de son père, il vint à Paris, à l'âge de seize ans, recevoir des leçons plus savantes, & fit des progrès assez rapides pour que, trois ans après, un riche financier le

chargeât de décorer un château qu'il possédoit près de Montpellier. Le jeune homme vouloit refuser cette entreprise, persuadé qu'il seroit plus utile à son avancement de continuer encore d'être élève à Paris, que d'aller, loin de la capitale & des yeux de ses maîtres, s'ériger en maître lui-même. Mais on lui fit comprendre que le séjour d'un lieu voisin de Montpellier le rapprocheroit de Rome, & qu'il pourroit en faire le voyage avec le prix des ouvrages qu'on lui offroit. Ces motifs le déterminèrent, il partit, & travailla pendant dix-huit mois à la décoration extérieure du château; mais quand on lui offrit de se charger encore de la décoration intérieure, il refusa opiniâtrement, sentant bien que des travaux ne sont pas des études, qu'au contraire ils en détachent, & que la jeunesse n'est pas le temps où l'on doit entreprendre de grands ouvrages, mais où l'on doit se préparer à en entreprendre un jour. Il partit pour Rome.

L'académie de cette ville, instituée sous le nom de Saint-Luc, propose chaque année des prix qui ne sont pas un simple encouragement pour les élèves, mais un titre d'honneur pour des artistes déja formés. Des artistes renommés n'ont pas dédaigné d'y concourir. Ils se distribuent dans la grande salle du capitole richement ornée : les cardinaux, les ambassadeurs des cours étrangères & les personnes les plus distinguées de Rome, ajoutent, par leur présence, à la pompe de cette cérémonie. Un discours la précède & est quelquefois prononcé par un prélat; des vers sont récités à la louange des vainqueurs. Adam, âgé de vingt-trois ans, ne craignit pas d'entrer dans le concours, & sa jeune audace fut récompensée par les honneurs du

couronnement. Encouragé par ce titre de gloire qu'il vouloit ſoutenir, il étudioit avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il en reſtauroit quelquefois des débris, & donnoit à la peinture ſes inſtans de récréation.

Il revint à Paris en 1734 & fit pour la chapelle de Verſailles un bas-relief qui eſt mis au nombre de ſes meilleurs ouvrages. Il repréſente le martyre de Sainte-Victoire, vierge chrétienne, frappée près de l'autel de Jupiter pour avoir refuſé de lui offrir de l'encens. Il eut part avec ſon frère au principal grouppe du baſſin de Neptune à Verſailles: c'eſt de lui que ſont la figure de la Néréïde, l'enfant, la vache marine, les monſtres marins, & le Dauphin. Il ſculpta dans les nouveaux appartemens de l'hôtel de Soubiſe, quatre grouppes en ſtuc, & fut chargé des figures de la Juſtice & de la Prudence qui ornent la principale entrée de la chambre des comptes. On voit de lui, dans une chapelle de l'égliſe de Saint-Louis, qui fut autrefois celle de la maiſon profeſſe des Jéſuites, un grouppe repréſentant la Religion; elle inſtruit un jeune américain qui embraſſe la croix. Le portail de l'oratoire, rue Saint-Honoré, offre du même artiſte un grouppe de l'Annonciation placé à la hauteur du premier ordre d'architecture, & deux médaillons au-deſſus des portes. Le roi de Pologne Staniſlas Leczinski le choiſit pour élever à la reine ſon épouſe un mauſolée dans l'égliſe de Bon-ſecours, près de Nancy; ce monument a trente pieds de haut ſur dix-huit de large. L'un des derniers ouvrages d'Adam fut ſon Promethée, dont il fit hommage à l'académie pour ſa réception. Cet artiſte fut ſupérieur à ſon frère, ſans atteindre cependant à la

hauteur des ſtatuaires d'un très-grand goût. Il eſt mort à Paris en 1778, âgé de ſoixante quatorze ans.

(60) Jean-Baptiste Pigalle, né à Paris en 1714, fut éleve de le Lorrain & de Lemoyne le pere. Il montra d'abord peu de diſpoſition, & vainquit par le travail les obſtacles que lui oppoſoit la nature. Aidé par le ſecours de quelques amis, il fit le voyage de Rome, & y mena la vie la plus laborieuſe. On aſſure qu'il commençoit ſes études à cinq heures du matin pour ne les quitter qu'à onze heures du ſoir. La pratique des ſculpteurs étoit de copier en petit & de ronde boſſe, les figures antiques qui étoient de ronde-boſſe elles-mêmes. Les préparatifs de ce travail, le ſoin de le conſerver prenoit un temps précieux qui étoit perdu pour l'étude: Pigalle s'épargna cette perte en les copiant en demi-relief. Il paſſa trois ans à Rome, & à ſon retour, il fut arrêté à Lyon par différens travaux. Ce fut dans cette ville qu'il commença cette ſtatue de Mercure qui ſuffit ſeule à ſa réputation, & qui lui ouvrit l'entrée de l'académie royale. Elle eut un tel ſuccès qu'il fut obligé d'ouvrir ſon attelier au public avide de l'admirer. Un jour un étranger s'écria: *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau.* Pigalle s'approcha & lui dit: *Pour parler ainſi, avez-vous bien étudié les ſtatues des anciens? Et vous Monſieur*, répondit l'étranger au ſtatuaire, ſans le connoître, *avez-vous bien étudié cette figure-là?*

Il exécuta cette figure en grand par ordre du roi, & fit dans la ſuite une Vénus pour ſervir de morceau correſpondant. On rendit juſtice à l'art avec lequel il avoit exprimé la délicateſſe, la ſoupleſſe des chairs: mais

on jugea qu'il n'avoit point égalé le mérite de son premier ouvrage. Le roi de France a fait préſent de ces deux monumens au roi de Pruſſe.

Pigalle fit pour la marquiſe de Pompadour, qui aimoit les arts, & affectoit même de les cultiver, le portrait en pied de cette dame, la ſtatue du Silence, le grouppe de l'Amour & de l'Amitié, & la ſtatue de Louis XV placée à Belle-vue. Le grouppe d'enfans qui décore la façade de Saint-Louis du Louvre, eſt un ouvrage de ſa main. Mais il reçut bien plus d'applaudiſſemens, quand il eut fait la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où ſon oiſeau s'eſt échappé; morceau précieux par la vérité des formes & de l'expreſſion.

La capitale a la douleur de ne poſſéder aucun des ouvrages qui doivent aſſurer la réputation de ce très-habile artiſte. Tel eſt le célèbre tombeau du maréchal de Saxe, placé à Straſbourg. Telle eſt la ſtatue de Louis XV pour la ville de Reims, ouvrage célèbre, moins par la figure du héros que par celle du citoyen qui l'accompagne.

Le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame, a des vérités, mais il paſſe pour un de ſes plus foibles ouvrages. On voit encore de lui à Paris la ſtatue de Saint-Auguſtin aux Petits-Pères de la place des Victoires; celle de la Vierge dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice; Saint-Maur porté ſur des nuages & ſoutenu par des anges, dans l'égliſe de Saint-Germain-des-Prés; un bas-relief au-deſſus de la porte des Enfans-Trouvés. Cet artiſte eſt mort en 1785, âgé de ſoixante onze ans.

(61) Guillaume Coustou, fils de Guillaume dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1716. A son retour de Rome, dont il fit le voyage avec la pension du roi accordée aux élèves qui remportent les premiers prix, il aida son père dans l'éxécution des grouppes de chevaux placés à Marli. Ardent à saisir les occasions de se faire connoître, il entreprit en marbre, pour les Jésuites de Bordeaux, l'apothéose de Saint-François Xavier, au même prix qu'ils offroient pour la faire exécuter en simple pierre de Tonnerre. Il resta long-temps sans occupation, jusqu'à ce que le roi de Prusse l'eut chargé des statues de Mars & de Vénus. La mort du Dauphin, père de Louis XVI, lui procura la triste occasion d'exercer ses talens à l'érection du tombeau de ce prince. On a encore de cet artiste le bas-relief en bronze de la visitation dans la chapelle de Versailles; la figure de Saint-Roch, dans l'église paroissiale consacrée à Paris, sous l'invocation de ce Saint: le bas-relief du fronton de Sainte Genevieve. Coustou fut peu laborieux; on ne lui conteste pas l'invention de ses ouvrages: mais on sait qu'au moins pour l'exécution, il se reposoit sur des sculpteurs habiles que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. Un nommé Dupré, qui est mort obscur, a eu beaucoup de part aux derniers ouvrages de Coustou; c'est lui qui a sculpté entièrement le fronton de Sainte Geneviève. Guillaume Coustou est mort en 1777, âgé de soixante-un ans.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS MODERNES.

Les chiffres rappellent à des chiffres correſpondans, placés avant lês noms des Artiſtès dans le précédent article.

SCULPTURE (subst. fem.) Comme la *sculpture*, au moins dans la Grèce, semble avoir été cultivée avant la peinture, & avoir fait des progrès plus rapides, l'histoire ancienne de cet art en particulier devient celle de l'art en général.

Nous la diviserons en deux parties ; dans la première nous donnerons l'histoire des différens caractères & des progrès de la sculpture antique, en général, sans

ſans nous attacher à conſidérer les différens artiſtes en particulier. Nous tâcherons de conſerver ce qui nous a paru le plus important dans l'*Hiſtoire de l'art* par Winckelmann. La ſeconde partie, plus poſitive, ſera conſacrée à l'hiſtoire chronologique des artiſtes.

Histoire de la Sculpture.

Première partie.

Rapporter à un certain pays, à un certain homme, l'origine de l'art, c'eſt une erreur. L'art de peindre & de ſculpter eſt né partout chez l'homme encore ſauvage : on trouve de groſſières ſculptures chez les Sauvages de l'Amérique, on en trouve chez ceux de l'Aſie ſeptentrionale. Partout l'homme eſt devenu bientôt idolâtre; partout il a voulu imiter la forme de l'homme, parce qu'il a voulu repréſenter ſes dieux à qui il ſuppoſoit une figure humaine ; car l'anthropomorphiſme, c'eſt-à-dire, la forme humaine appliquée aux dieux, a été une erreur générale de tous les peuples dans l'idée qu'ils ſe ſont faite de la divinité. Moyſe, que le Chriſtianiſme oblige de regarder comme un auteur inſpiré, Moyſe s'eſt prêté lui-même à la foible intelligence du peuple qu'il inſtruiſoit; il a repréſenté Dieu ſous une forme humaine, ſe promenant dans le jardin & y converſant avec le premier homme. On n'a donc tardé nulle part à paîtrir de la terre, à tailler du bois, dans une forme qui approchât de la figure humaine; & l'on n'a pas tardé non plus à vouloir repréſenter à peu-près cette forme par des traits groſſiers de couleur. Telle a été partout

l'origine de la ſculpture & de la peinture, & ces deux arts ſe ſont arrêtés à ces premiers rudimens ſur une grande partie de la terre.

Winckelmann veut qu'on ait fait long-temps des modèles en terre, avant de rien tracer ſur une ſuperficie plate : car « pour modeler, dit-il, il ſuffit d'avoir la » ſimple idée d'une choſe, & pour deſſiner, il faut » avoir une infinité d'autres connoiſſances ». L'ingénieux Saxon, parce qu'il voyoit une profonde métaphyſique dans l'art de deſſiner & de peindre, croyoit que le premier qui avoit tenté de rendre, par des traits groſſiers, une apparence très-imparfaite de la figure humaine, avoit dû être un grand métaphyſicien. Aſſurément, il faut réunir un grand nombre de connoiſſances pour deſſiner paſſablement ; il en faut auſſi poſſéder un grand nombre pour modeler d'une maniere non pas encore vraie, mais ſeulement à-peu près vraiſemblable. Mais il n'en eſt pas moins vrai que les premiers inventeurs de l'art groſſier n'eurent beſoin d'aucunes connoiſſances pour tenter ces deux genres de repréſentation. Un tronc d'arbre, une maſſe de terre ſurmontée d'une forme arrondie, qu'on ſuppoſoit être une tête, fut une repréſentation ſuffiſante de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la ſculpture. Un rond, deux lignes parallèles pour repréſenter le corps, deux lignes diagonales pour repréſenter les bras ; telle fut l'imitation de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la peinture ; & l'on voit, dans les campagnes les plus agreſtes, des enfans renouveller chaque jour l'invention de ces deux arts par les mêmes procédés.

SCULPTURE *chez les Hébreux.* Moyſe, que je regarderai ſeulement ici comme le plus ancien des hiſtoriens, nous montre des ouvrages de ſculpture dans des ſiècles bien antérieurs à ceux où il écrivoit.

Dans la Genèſe, lorſque Jacob, par ordre du Seigneur, ſe diſpoſoit à quitter en ſecret Laban & à retourner dans le pays où il avoit pris naiſſance, Rachel parvint à dérober les idoles de ſon père, c'eſt-à-dire les petites ſtatues que Laban adoroit. (Genèſe, c. 31, v. 19.) Mais Laban ayant pourſuivi & atteint ſon gendre & réclamant ſes idoles, Jacob qui ignoroit le vol fait par ſon épouſe, permit à ſon beau-père de faire les plus exactes recherches, & de punir de mort le coupable. Rachel cacha les idoles ſous la litière des chameaux, s'aſſit deſſus, & s'excuſa de ne ſe pas lever même devant ſon père, parce qu'elle éprouvoit une maladie ordinaire à ſon ſexe. Ce détail peut nous faire conjecturer que ces ſtatues étoient de bronze, & qu'on avoit par conſéquent déja quelques connoiſſances de la fonte. En effet, ſi ces idoles, ces eſpèces de pénates portatifs, n'euſſent été que de bois, comme le furent long-temps les ſtatues des Grecs, Rachel n'auroit pu s'aſſeoir deſſus ſans riſquer de les mettre en pièces.

On voit du moins que l'art de jetter en fonte les métaux, & de les faire ſervir à des imitations de la nature, fut connu des Iſraélites dans des temps fort reculés, puiſqu'ils fondirent un veau d'or dans le déſert. (Exod. c. 32.) C'eſt Moyſe qui nous a conſervé le nom du plus ancien artiſte dont le ſouvenir ſoit parvenu juſqu'à nous : cet artiſte eſt Béſéléel, qui, encore dans le déſert, orna le propitiatoire de deux figures

de chérubins. Il fit aussi des vases, des thuribules, des candélabres.

L'auteur des petites idoles ou statues de Laban, pouvoit être l'élève de la nature, & devoit tout son art au goût des hommes pour l'imitation. Mais l'auteur du veau d'or, & le statuaire & fondeur Béséléel peuvent être regardés comme des élèves de l'Egypte, où la culture des arts remonte à la plus haute antiquité.

SCULPTURE *chez les Egyptiens*. Les Égyptiens inventèrent de bonne heure la sculpture; mais deux obstacles s'opposèrent à ce qu'ils pussent la porter à la perfection; le premier étoit invincible; c'est qu'ils n'étoient pas beaux eux-mêmes, & que par conséquent ils ne purent regarder l'art comme l'imitation de la beauté la plus parfaite: la seconde, c'est que les loix leur prescrivoient une continuité de principes & de pratique, qui ne permettoit pas aux artistes de rien ajouter à ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs.

Comment les Egyptiens auroient-ils pu s'élever, comme les Grecs, jusqu'à la beauté idéale, lorsqu'ils ne connoissoient pas même la beauté individuelle? La configuration du visage des Chinois, leur gros ventre, & la pesante rondeur de leurs contours sont des défauts que partageoient les Egyptiens. On pourroit hardiment prononcer que les Calmouques ne seront jamais de bons artistes aux yeux des autres nations; les Egyptiens, avec la même laideur, avoient reçu de la nature la même négation pour la perfection des arts. Si les Romains ont célébré quelquefois la beauté

des jeunes Egyptiens, nous penſerons, avec Winckelmann, que ces éloges avoient pour objets les jeunes Grecs nés en Egypte.

Il étoit interdit aux artiſtes, dans cette contrée, de rien changer au vieux ſtyle de leurs prédéceſſeurs. L'élève faiſoit précifément comme ſon maître, qui lui-même ſuivoit ſervilement la manière des maîtres qui avoient vécu dans les ſiècles reculés; & s'ils s'en étoient écartés, ils auroient été punis comme d'un attentat contre la religion. Il n'y avoit donc pas d'émulation; aucun artiſte ne cherchoit à faire mieux qu'un autre; & ſi, dans l'état de torpeur où le jettoit la loi, il eût encore pu ſentir quelques élans du génie; s'il avoit éprouvé le beſoin de créer, il auroit réfréné ce dangereux mouvement que le fanatiſme ſe tenoit toujours prêt à punir comme une impiété.

Ainſi les Egyptiens conſervèrent toujours, dans leurs ſtatues, une poſition roide, & des bras pendans perpendiculairement ſur les côtés. De quelle perfection pouvoit être capable un peuple qui ne connoiſſoit qu'une attitude; celle des porteurs de brancards? L'art doit être l'imitation de tous les mouvemens que la nature a rendus poſſibles aux animaux, à l'homme, à tout ce qui a de la flexibilité; un peuple qui ſe propoſe pour objet l'immobilité, qui la conſacre par des loix, ſe condamne lui-même à languir toujours dans l'enfance de l'art. Auſſi, même dans le temps d'Adrien, les ſculpteurs de l'Egypte avoient-ils conſervé la roideur & l'immobilité dont ils trouvoient les exemples dans les ouvrages de leurs predéceſſeurs. Ce furent encore avec des bras pendans, & dans la roideur conſa-

crée de l'ancienne attitude, qu'ils repréſentèrent Antinoüs, lorſque leur lâche adulation mit entre les objets de leur culte ce favori de l'Empereur. On peut remarquer ici le travers de la ſuperſtition : elle eût fait à des artiſtes un crime capital d'ajouter à l'induſtrie de leurs ancêtres quelques perfections nouvelles, & elle permettoit au peuple d'adorer le vil objet de la paſſion dépravée d'un Souverain. Elle faiſoit un crime de ce qui méritoit des récompenſes, & elle érigeoit un crime trop réel en un devoir religieux.

Au reſte, il ne faut pas confondre l'Antinoüs Egyptien, avec le faux ou vrai Antinoüs, dont la ſtatue eſt comptée au nombre des plus célèbres antiques du ſecond ordre, dont les moules ont été multipliés, & l'ont fait connoître dans toute l'Europe, & dont les copies en petit ſe trouvent dans tous les atteliers, où, par corruption, on nomme cette figure *le Lantin*. Cet ouvrage eſt regardé comme le chef-d'œuvre de ce qui nous eſt reſté de la ſculpture romaine : mais c'eſt peut-être gratuitement que nous en faiſons honneur à l'art des Romains, & rien ne peut nous aſſurer que ce ne ſoit pas l'ouvrage d'un Grec employé par les vainqueurs de ſa nation.

Les Egyptiens ne pouvoient connoître l'anatomie, puiſque celui même qui ouvroit les corps pour les embaumer étoit obligé de ſe ſouſtraire par la fuite à la fureur du peuple : autre égarement de la ſuperſtition qui ordonnoit l'ouverture des cadavres, & menaçoit ceux qui faiſoient cette ouverture. Interdire l'étude de l'anatomie, c'eſt attaquer les arts dans leurs fondemens, puiſque ſans la connoiſſance des os qui ſont la charpente du corps humain, & des muſcles qui donnent

aux différentes parties du corps le mouvement, on ne peut attendre aucune justesse, aucune expression, aucun caractère, aucune vérité dans les formes.

Malgré la constance des Egyptiens à leurs vieux usages, & les barrières qu'ils imposèrent à toute perfection nouvelle, on distingue cependant chez eux, selon Winckelmann, deux styles différens qui appartiennent à deux époques bien marquées; la première de ces époques conduit jusqu'à la conquête de l'Egypte par Cambyse; la seconde, depuis cette conquête jusqu'à la domination des Grecs, c'est-à-dire, jusqu'aux temps qui suivirent la mort d'Alexandre.

Dans le premier style, continue Winckelmann, les lignes qui forment les contours sont droites & peu saillantes: la position est roide & gênée. Dans les figures assises, les pieds sont serrés l'un contre l'autre, & les jambes parallèles; dans les figures qui sont debout & posent sur leurs pieds, l'un avance plus que l'autre. Les bras adhérens aux côtés, s'opposent à tout mouvement. Les figures de femmes n'ont qu'un bras pendant sur le côté; le bras gauche est plié sous le sein. On voit, de ce style, plusieurs figures accroupies, & d'autres à genoux.

Les os & les muscles sont foiblement indiqués: on n'apperçoit que ceux qui ne peuvent échapper aux personnes qui considérent, même avec une très-foible attention, la figure humaine, sans qu'elles soient d'ailleurs instruites, par aucune connoissance anatomique, de l'existence de ces os ou de ces muscles.

On peut conjecturer que les loix qui étoient imposées

par la religion aux Egyptiens pour l'imitation de la figure humaine, n'avoient rien prononcé sur celle des animaux. On connoît des ſphynx & des lions égyptiens dans leſquels on admire un bon travail, & même un travail ſavant. On y voit la variété des contours, le coulant des formes, les attachemens des parties, le ſentiment des muſcles & des veines. C'étoit donc ſeulement dans l'exécution des animaux, qu'il étoit permis aux artiſtes de montrer de l'art.

Dans les têtes égyptiennes, les yeux ſont plats & tirés obliquement, au-lieu que, dans les têtes grecques, ils ſont enfoncés dans leur enchâſſement. L'os ſur lequel poſe les ſourcils eſt applati ; d'où réſulte, en ſculpture, des têtes ſans effet & ſans caractère. L'os de la joue eſt ſaillant & fortement indiqué; le menton eſt toujours rapetiſſé & tiré. Ces caractères conſtans ne doivent pas être attribués au goût des artiſtes, mais au genre particulier de phyſionomie qui étoit le plus général dans la nation. On n'en peut dire autant de quelques autres vices non moins conſtans des figures égyptiennes : les oreilles y ſont ordinairement placées à une hauteur qui n'eſt pas dans la nature. On peut de même accuſer d'exagération la forme des pieds, qui ſont trop larges & trop applatis. Enfin, ſi chez les artiſtes de l'Egypte on peut trouver de l'idéal, ce n'eſt point dans la beauté, mais dans la défectuoſité.

Les figures d'hommes ſont ordinairement nues, à l'exception d'un tablier court & à petits plis qui eſt attaché autour des hanches. Le vêtement des figures de femmes n'eſt indiqué que par un bord ſaillant qui entoure les jambes & le col. C'eſt ce qu'on peut

voir à trois ſtatues conſervées au Capitole, dont l'une paſſe pour une Iſis.

A l'une de ces figures, il part du mammelon pluſieurs traits ſerrés qui s'étendent ſur les mammelles, & que l'artiſte a deſtinés vraiſemblablement à indiquer l'étoffe légère d'un voile.

On voit à la Villa-Albani, une Iſis d'un ſtyle que Winckelman juge poſtérieur. Elle a ſur les mammelles des plis tendans à une même direction, & qui ſont d'ailleurs ſi peu marqués, que le ſein paroît être nud. En général, les draperies de ces figures ſont ſi foiblement indiquées, que, ſans une attention particulière à ces indications preſqu'imperceptibles, on croiroit qu'elles n'ont aucune ſorte de vêtement. C'eſt ce qui fait conjecturer à notre ſavant que les vingt ſtatues coloſſales de femmes qui ont été vues par Hérodote dans la ville de Saïs, & que ce père de l'hiſtoire prit pour des figures nues, étoient en effet drapées de cette manière à-peu-près inſenſible.

Une Iſis aſſiſe, dont parle Pococke, ſemble abſolument nue, & ſon vêtement n'eſt indiqué que par un bord ſaillant au-deſſus des chevilles des pieds. Une figure aſſiſe du palais Barberini a une robe ſans plis, qui s'élargit de haut en bas en forme de cloche. Une figure de femme, en granit noir qui ſe voit à Rome, au cabinet Rolandi, eſt auſſi vêtue d'une robe dans laquelle on ne reconnoît aucun ſentiment, aucune indication de plis, & qui d'ailleurs ne s'élargit pas. Comme on ne voit pas les pieds de la figure, elle reſſemble par le bas plutôt à un cylindre qu'à un ouvrage de ſculpture. Ces exemples, tous fournis par Winckelmann, prouvent que les Egyptiens n'avoient

pas même la plus foible intelligence de l'art de draper. Cependant on les entend fréquemment célébrer en qualité d'artistes. Mais, en se dépouillant un moment du respect qu'inspire l'antiquité, qu'étoit-ce que des artistes qui, n'ayant aucune connoissance de la forme des os, ignoroient absolument la charpente sur laquelle est établi l'édifice de la figure humaine; qui, n'ayant aucune connoissance des muscles, ne savoient point exprimer la variété des formes dans la diversité de leurs mouvemens, & ne pouvoient même les annoncer avec certitude, avec justesse, dans l'état d'immobilité; qui, n'ayant aucune connoissance des plis & du jeu des étoffes, ne savoient pas couvrir de draperies le roide mannequin qu'ils étoient capables de produire?

On n'apperçoit point de chaussure aux figures égyptiennes. Cependant Pococke est parvenu à découvrir, sur la cheville du pied d'une statue, une sorte d'anneau angulaire auquel tient une courroie qui passe entre le gros & le second orteil pour attacher la sandale. Il est vrai que cette sandale n'est pas visible: mais comme les Egyptiens se contentoient souvent de quelques traits, de quelques hachures, de quelques rugosités, ou même d'un seul rebord, pour indiquer l'étoffe d'une draperie qu'il étoit d'ailleurs impossible d'appercevoir, ils ont pu de même indiquer la chaussure par le seul cordon qui l'attachoit. Il est vrai que, suivant Plutarque, les femmes égyptiennes alloient nuds-pieds: mais Plutarque peut avoir parlé de l'usage le plus général, qui étoit, peut-être, susceptible d'exceptions.

Passons au style subséquent des Egyptiens. Win-

ckelmann croît le reconnoître dans deux figures de basalte du Capitole, & dans une figure, aussi de basalte, de la Villa-Albani, mais dont la tête est restaurée.

Il examine d'abord les deux premières, & remarque encore dans le visage de l'une, des traces bien sensibles du premier style: il les reconnoît sur-tout dans la forme de la bouche dont les coins remontent, & dans le menton qui est trop court. Les mains ont plus d'élégance que dans les figures de l'ancien style, & les pieds sont plus écartés l'un de l'autre. La première & la troisième figures ont, comme celles de l'ancien style, les bras pendans & adhérens aux côtés; la seconde, qui a les bras plus libres, ne les a cependant pas détachés. Elle n'est point adossée à une colonne; ce qui la distingue de la manière la plus ordinaire des Egyptiens, qui ne terminoient que trois côtés de leurs figures, parce que le quatrième, qui étoit la partie postérieure, étoit toujours appuyé. Winckelmann soupçonne que ces trois figures ont été faites par des artistes égyptiens dans le temps de la domination des Grecs. Pourquoi donc s'en sert-il d'exemples pour marquer le caractère du second style, dont il fixe la période entre le temps qui s'écoula depuis la conquête de l'Egypte faite par Cambyse jusqu'à la domination des Grecs? C'est qu'il croit apparemment que, faites dans un temps postérieur au regne du second style, les auteurs y ont conservé le caractère de ce style: c'est qu'il pense que ce style fut le dernier qu'adoptèrent les Egyptiens, & qu'ils ne lui en firent point succéder un troisième. Car il ne faut pas confondre avec les artistes d'Egypte, les sculpteurs grecs

qui s'établirent dans ce pays, & dont plusieurs imitèrent quelque chose du caractère national.

Ces trois figures examinées par Winckelmann, ont une tunique, une robe, un manteau. La tunique est à petits plis, tombe jusques sur les doigts des pieds, & descend aux côtés jusques sur la base. Elle remonte jusqu'au col ; &, à la troisième figure, elle forme sur le sein des plis presqu'imperceptibles qui partent du mammelon dans tous les sens ; caractère qui tient encore au premier style. La robe, à la première & à la troisième statues, est adhérente à la chair ; elle n'en est détachée, ou plutôt distinguée que par quelques petits plis : autre caractère qui tient encore du vieux style. Enfin cette robe est attachée au-dessous du sein, & assujettie par le manteau, dont les deux bouts sont relevés sur l'épaule.

Comme il reste un grand nombre d'ouvrages romains, dans lesquels les artistes se sont proposés d'imiter la manière égyptienne, Winckelmann entre dans des détails qui peuvent aider à reconnoître ces ouvrages de ceux qui ont été faits par des mains égyptiennes. Tous les caractères qui distinguent ces derniers sont autant de défauts : la poitrine des figures d'hommes est applatie ; les côtes, au-dessus de la poitrine, ne sont aucunement apparentes, le corps est grêle au-dessus des hanches, les articulations des genoux & les muscles des bras sont peu distincts, & les omoplates sont à peine indiquées.

Comme les sculpteurs égyptiens avoient des règles de proportions fixes, & que l'extrême simplicité de leurs figures, leur absence de souplesse & de mouvement, leur constance d'attitude rendoient très-facile

l'obſervation de ces règles; quand ils avoient imprimé à la pierre la meſure convenue, il leur arrivoit ſouvent de la ſcier par le milieu, & l'ouvrage ſe partageoit entre deux artiſtes. Diodore de Sicile repréſente cet uſage comme conſtant, en quoi nous verrons qu'il ſe trompe. Il ajoute que deux ſculpteurs grecs, Téléclès & Théodore fils de Rhœcus, ſuivirent cette méthode pour l'Apollon Pythien de Samos: Téléclès en fit une moitié dans cette ville, tandis que ſon frère travailloit l'autre moitié à Ephèſe. Si le texte de Diodore n'eſt pas corrompu, l'opération ſemble encore plus étonnante, puiſque chaque artiſte aura fait ſéparément une moitié de la figure priſe du haut en bas, & par conſéquent une moitié de la face, du col, de la poitrine, &c. Winckelman, par le changement d'un mot, ôte à la phraſe de l'hiſtorien ce qu'elle a de peu vraiſemblable (1), & ſuppoſe que les deux parties ſe réuniſſoient horizontalement à la région du nombril.

L'Antinoüs du Capitole eſt de deux morceaux qui ſe joignent au-deſſus des hanches. Cependant, comme toutes les ſtatues égyptiennes qui nous reſtent ſont taillées dans un ſeul bloc, on doit croire que Diodore, en diſant que la pierre ſe ſcioit & ſe partageoit entre deux artiſtes, n'a voulu parler que des coloſſes; encore, de l'aveu même de cet hiſtorien, y en avoit-il pluſieurs taillés dans une ſeule pierre. Il nous apprend que les Egyptiens diviſoient le corps

(1) Au lieu de lire *κατὰ ὀρφὴν*, Winckelman liſoit *κατὰ ὀσφύν*.

humain en vingt-quatre parties & un quart : il feroit à fouhaiter qu'il nous eût fait connoître les détails de cette divifion ; mais comme il n'écrivoit pas pour les artiftes, il eft excufable de n'avoir pas eu cette exactitude qui n'entroit pas dans fon plan, mais qui feroit très-précieufe pour nous. Ceux que ces détails intéreffoient, pouvoient aifément fe les procurer de fon temps ; mais on ne pourroit faire aujourd'hui, pour les retrouver, que des conjectures incertaines.

Les ftatues égyptiennes ne font pas feulement travaillées au cifeau : toutes font polies avec le plus grand foin, & celles qui étoient placées loin de la vue, au fommet des obélifques, étoient terminées avec autant de recherche & de patience que fi elles euffent dû être expofées près de l'œil. A l'obélifque du foleil, qui eft à préfent couché, on voit une oreille de fphynx travaillée avec autant de fineffe que les bas-reliefs grecs les plus foignés. Comme les figures égyptiennes font ordinairement exécutées en granit ou en bafalte, pierres dures & compofées de parties hétérogenes, on a lieu d'admirer encore plus l'extrême patience des artiftes.

Ils inféroient fouvent, dans les yeux de leurs figures, des prunelles d'une matière différente & plus précieufe, ce qui a été quelquefois auffi pratiqué par les Grecs, & ce qui l'eft encore aujourd'hui par les Indiens. On affure que le fameux diamant de l'impératrice de Ruffie, le plus beau & le plus gros qui foit connu, formoit un des yeux de la fameufe ftatue de Schéringam, dans le temple de Brama.

Les Egyptiens fondoient en bronze des ouvrages de fculpture, & s'ils ont été très-inférieurs aux Grecs

dans les belles parties de l'art, on doit convenir qu'ils ne leur ont cédé dans aucune partie du métier.

On conserve encore aujourd'hui des figures égyptiennes en bois & en terre cuite. Celles en terre sont couvertes d'un émail verd.

Sculpture *chez les Phéniciens*. Homère rend hommage à l'habileté des Phéniciens dans les arts. « Le » fils de Pélée, dit-il, pose aussi-tôt, pour prix de la » course, un cratère d'argent capable de contenir six » mesures. Il l'emportoit beaucoup en beauté sur tous » les ouvrages semblables de la terre entière, car c'étoit » les Sidoniens, ces hommes habiles, qui l'avoient » travaillé ». Iliade, l. 23, v. 740.

On trouve, chez les anciens, des témoignages de la beauté de ce peuple : beaux eux-mêmes, les Phéniciens pouvoient se former une idée du beau, & leur caractère laborieux devoit les faire parvenir à la perfection des arts dont ils avoient le goût, & que l'intérêt de leur commerce les engageoit à cultiver Ce fut aux Phéniciens que Salomon demanda des architectes pour élever le temple du Très-Haut ; on voyoit briller dans leurs temples des statues d'or, des colonnes d'or; l'émeraude ornoit leurs ouvrages de l'art : c'est décrire la richesse de ces ouvrages, sans en caractériser la beauté ; mais il est difficile qu'un peuple riche, & qui aime les arts, n'y fasse pas de progrès.

Les grands ouvrages des Phéniciens ont été détruits: mais il reste des médailles Carthaginoises, & l'on sait que Carthage étoit une colonie de la Phénicie.

On conserve dix de ces médailles dans le cabinet

du Grand-Duc de Florence, & Norris témoigne qu'elles peuvent être comparées aux plus belles de la Grande Grèce.

L'infcription punique fait feule diftinguer les médailles Carthaginoifes frappées en Sicile des meilleures médailles grecques. Il faut convenir que cette preuve n'eft pas péremptoire en faveur des arts de la Phénicie : car on fait que Carthage fut féparée de fa mère-patrie avant la guerre de Troie, & les artiftes Carthaginois peuvent avoir acquis, dans la fuite des fiècles, des talens qui manquoient à ceux de Tyr & de Sidon. Peut-être avoient-ils emporté feulement de Phénicie les premiers élémens des arts encore groffiers, qu'ils portèrent enfuite à la perfection.

SCULPTURE *chez les Perfes*. Les conjectures qu'on peut faire fur l'habileté des Perfes dans les arts qui tiennent au deffin, ne font pas favorables à ce peuple. On fait, il eft vrai, qu'ils étoient fenfibles à la beauté, & qu'ils l'exigeoient dans les hommes auxquels ils daignoient confier quelques parties du commandement; mais amis du beau dans la nature humaine, on ne voit pas qu'ils fe foient fait une étude de l'imiter. Comme la décence ne leur permettoit pas de fe montrer nuds, ils ne purent faire de grands progrès dans le deffin de la figure, puifqu'ils n'en connoiffoient pas les formes, & ne dûrent guère connoître d'autre beauté que celle des têtes & la hauteur majeftueufe de la taille. Tous les défauts que peuvent cacher les vêtemens, n'étoient pas pour eux des défauts; les beautés que les vêtemens ne découvrent pas, n'étoient pas pour eux des beautés, & l'Europe moderne feroit enfevelie

dans

dans la même ignorance, si l'exemple des Grecs ne nous avoit pas appris à chercher le beau qui se cache à nos yeux, à le dépouiller, pour le progrès des arts, des voiles que lui impose la décence.

Les Phéniciens ne connoissant pas le nud, ne purent s'attacher comme les Grecs à le faire sentir sous la draperie. Il paroît d'ailleurs que leurs manteaux n'avoient pas cette ampleur qui peut fournir des plis larges & variés. Leurs habits, tels que nous les présentent les monumens, n'offroient que de très-petits plis étagés & parallèles. Sur une pierre gravée du duc Caraffa Noia, on voit une figure d'homme, dont l'habit forme huit étages de plis depuis les épaules jusqu'aux pieds. Les monumens des Perses n'offrent point de figures de femmes.

L'égarement des Grecs, qui leur représentoit les divinités sous des formes humaines, étoit favorable aux arts. Pour rendre sensible l'idée qu'ils se formoient de leurs dieux, ils étoient obligés de chercher les plus belles formes dont la nature humaine soit capable. Cette erreur fut la cause principale de leurs progrès, & sans elle, les arts seroient peut-être demeurés pour toujours dans un état de médiocrité; car il est peu vraisemblable que les modernes se fussent même avisés d'étudier le nud, si les anciens ne le leur avoient pas montré dans sa perfection. Nos artistes doivent ce que leurs talens ont de plus sublime à l'émulation que leur ont inspirée les Grecs. Mais les idées religieuses des Perses ne purent offrir rien d'utile au progrès des arts, puisqu'ils révéroient la Divinité dans la substance du feu & du ciel matériel, & qu'ils

euſſent cru la dégrader en lui ſuppoſant des formes humaines.

On ſait que Xerxès & Darius appellèrent de Grèce le ſculpteur Téléphanes : ce fait ſemble indiquer que les Perſes n'avoient pas une haute idée du talent de leurs propres artiſtes, & nous ne riſquerons guère de nous tromper en ratifiant leur jugement. Comme ils n'étoient point excités à la culture des arts par la religion, & qu'ils n'élevoient point de ſtatues aux grands hommes, parce qu'il n'y avoit chez eux rien de grand que le monarque, ils manquoient à la fois de tous les alimens des arts. Auſſi connoît-on des médailles faites ſous les rois Perſes, ſucceſſeurs de Cyrus, qui ne ſont pas d'un ſtyle ſupérieur à ce que nous avons de plus mauvais gothique.

Sculpture *chez les Etruſques.* Winckelmann regarde comme probable que les Etruſques avoient conduit avant les Grecs l'art à une certaine perfection. Il croit qu'on ne peut guère compter au nombre des cauſes de leurs progrès les deux colonies grecques qui paſsèrent en Etrurie, puiſque toutes deux y vinrent avant les beaux jours de l'art chez les Grecs; l'une avant l'expédition des Argonautes, l'autre trois ſiècles après Homère. Il regarde ſeulement ces deux émigrations comme les cauſes des rapports ſenſibles qui ſe trouvent entre les langues grecque & latine; il penſe auſſi que ce furent ces émigrans qui apportèrent en Etrurie les caractères grecs qui y furent adoptés.

Nous ne ferons pas difficulté d'accorder au ſavant antiquaire, & à Pline qui avoit la même opinion, que ce fut ſans ſe communiquer avec les Grecs, que les

Etrufques & d'autres peuples d'Italie firent des progrès dans les arts : mais l'hiftoire nous a confervé des traces de la maniere dont ils en avoient reçu les élémens : elle nous apprend que longtemps avant le fiège de Troie, un artifte qui faifoit l'admiration de fes contemporains, & qui conferva même l'eftime de la poftérité, l'ancien Dédale, fuyant la colère de Minos, fe réfugia en Sicile, où il travailla, & d'où il paffa en Italie où il laiffa des monumens de fon art. Nous ne chercherons point à difcuter ici fi ce fut Dédale qui donna fon nom à l'art, ou fi ce fut l'art qui donna fon nom à cet artifte (1). Il nous fuffit de favoir que, dès le temps du premier Minos, il exiftoit un habile artifte Athénien qui exerça fes talens en Sicile & en Italie, pour conclure que l'Italie & la Sicile ont dû à cet homme rare les premières connoiffances des arts.

Nous ne connoiffons pas le talent de l'artifte que nous appellons Dédale : mais il fubfiftoit encore du temps de Paufanias & de Diodore de Sicile des ouvrages qui lui étoient attribués ; & ces écrivains nous engagent à croire que les ouvrages de cet artifte, fans doute très-imparfaits, étoient d'ailleurs impofans par la grandeur de leur caractère. Ce fut auffi le grand

(1) En grec, on appelle *Dædalma* un ouvrage de l'art: *Dædalos, dædaleos*, eft une épithète qui fe donne à tout ouvrage fait artiftement. On trouve fouvent dans Homère le mot *Polydædalos*, pour exprimer qu'un ouvrage eft fait avec toute la perfection de l'art. *Dædalein* fignifie travailler avec art : enfin avant le fculpteur Dædale, les ftatues de bois fe nommoient *dædala*, & c'eft de là peut-être que cet artifte a reçu fon nom.

caractère qui diſtingua les ouvrages des Etruſques ; & même ceux des Siciliens ; on a donc de fortes raiſons de croire que ces deux peuples ne firent que s'avancer dans la route que Dédale leur avoit montrée, & dans laquelle ils avoient fait, ſous ſes yeux, les premiers pas.

Un caractère fortement prononcé, donne un certain prix même aux plus anciennes productions des Etruſques qui ſoient parvenues juſqu'à nous. Ils l'ont conſervé, en approchant l'art de la perfection. Leur deſſin étoit dur, exagéré, & c'eſt le même défaut qu'on reproche à Michel-Ange, le plus célèbre artiſte de l'Etrurie moderne, qu'on appelle Toſcane. Ce peuple avoit dans ſes mœurs la dureté qu'il imprimoit dans ſes ouvrages. Son culte étoit auſſi triſte que ſuperſtitieux : une ſombre horreur ſe mêloit à ſes cérémonies religieuſes. On vit, l'an 399 de Rome, les prêtres de cette nation ſe montrer à la tête de ſes troupes, armés de torches & de ſerpens. C'eſt d'eux que les Romains empruntèrent leurs jeux barbares, & les combats ſanglans des gladiateurs. La douceur des mœurs inſpire l'idée & l'amour de la beauté ; les mœurs rudes des Etruſques ne durent point leur donner cet amour ardent du beau dont les Grecs furent animés, & le caractère de la beauté ne doit pas être celui qui diſtingue leurs ouvrages : c'eſt plutôt celui du mouvement, porté même juſqu'à une certaine exagération nuiſible à la grande beauté des formes ; car les formes ne conſervent toute leur beauté que dans les mouvemens les plus naturels & les plus doux, dans les attitudes les moins violentes & les plus naïves. D'ailleurs, comme Winckelmann le remarque avec raiſon,

on ne voit pas que les Etrusques aient été, pour la culture des arts, dans une position aussi favorable que celle des Athéniens, lorsque Périclès employoit à payer les artistes les subsides de toutes les villes tributaires. Enfin, à supposer que les Etrusques se soient avancés plutôt que les Grecs dans la carrière des arts, ils ont été aussi forcés de l'abandonner plutôt, puisque, longtemps en guerre avec les Romains, ils furent subjugués un an après la mort d'Alexandre, dans les temps où les arts étoient en Grèce dans leur plus grande splendeur.

Il faut observer encore qu'entre les ouvrages que l'on donne aux Etrusques, il en est un grand nombre qu'on ne leur attribue qu'avec beaucoup d'incertitude. La ressemblance qu'on leur trouve avec ceux des Grecs ne permet de leur assigner qu'avec beaucoup de circonspection une origine étrusque. Il est des monumens auxquels on n'accorde cette origine que parce qu'ils ont été découverts dans l'Etrurie, & que, sans cette circonstance, on n'hésiteroit point à regarder comme des productions des plus beaux siècles de la Grèce, avec lesquelles ils ont une parfaite conformité. Ces morceaux tiennent en suspens les antiquaires les moins timides, & même Winckelmann, à qui l'on ne peut reprocher d'avoir été trop réservé dans ses conjectures. Il n'est assurément pas impossible que des ouvrages de la Grèce proprement dite, & de la Grande Grèce, aient été transportés dans l'Etrurie, surtout après que cette contrée fut tombée sous la domination des Romains, qui s'enrichirent des dépouilles de la Grèce.

La cornaline représentant Tydée qui s'arrache de

la jambe droite un javelot brisé, rend témoignage à la perfection où l'art s'étoit élevé chez les Etrusques lorsqu'un de leurs artistes fut capable de produire un si bel ouvrage. La figure est svelte, les articulations sont fines, & cette gravure pourroit être attribué à l'art des Grecs, si l'attitude roide, gênée & peu naturelle ne faisoit pas reconnoître un defaut caractéristique de l'art étrusque. On diroit que l'artiste avoit reçu le défi de faire suivre à la figure la forme ovale de la pierre, & de la rendre la plus grande qu'il étoit possible dans le champ donné. Le Pélée, gravé sur une agathe, est dans une pose encore plus exagérée, & nous atteste la perpétuité du goût toscan pour les mouvemens outrés. Nous ne connoissons cette pierre que par la taille douce qu'en a donnée Winckelmann; si le dessin en est exact, la tête est trop forte, mais ce défaut ne suffiroit pas pour faire prononcer qu'elle n'appartient pas à l'art des Grecs, puisque Pline nous avertit que ce vice étoit celui de plusieurs grands maîtres.

Il nous reste assez de monumens de l'art étrusque, pour nous faire reconnoître qu'ils ont eu deux styles bien marqués.

Dans leur premier style, les traits du dessin tendent plutôt à décrire des lignes droites que des lignes méplates ou ondoyantes; les attitudes sont roides, les actions forcées; on ne remarque dans les têtes aucune idée de la beauté. Comme les contours ont peu de mouvement, les figures sont trop grêles. C'est toujours le défaut de l'art commençant. On le retrouve dans les figures gothiques & dans celles des vieux maîtres Florentins. Quand on connoît trop peu l'art du dessin,

on ne peut ni varier les contours, ni donner du mouvement aux figures : comme on craint de charger les formes, on ne leur donne point le volume nécessaire, & les figures deviennent roides & maigres.

Le goût des Etrusques commençans, tenoit à tous égards du goût gothique, c'est-à-dire, du goût des artistes modernes commençans eux-mêmes. Comme, chez les uns & les autres, l'art étoit à la même période, il est naturel qu'il se ressemblât, parce que la nature est constante dans sa marche. Un ovale trop allongé traçoit, à cette période, la forme des têtes étrusques; le menton rétréci se terminoit en pointe. Les yeux étoient plats & tirés obliquement en haut, ainsi que les angles de la bouche, défaut qui ne se trouve pas chez nos vieux maîtres, & qui pourroit être regardé comme une imitation de l'art des Egyptiens, si l'on appercevoit que les Etrusques aient pu avoir alors quelques communications avec l'Egypte. C'étoit, peut-être, de Dédale qu'ils avoient emprunté ce caractère. Quelques figures en bronze de cette période nous montrent aussi, comme celles de l'Egypte, les bras pendans sur les côtés, & les pieds placés parallèlement.

Les Etrusques, dans ce même temps, savoient donner à leurs vases des formes élégantes : c'est ce que prouvent de très-beaux vases dont les figures qui les ornent sont traitées avec tous les défauts de l'art naissant. Il ne seroit cependant pas impossible que ces vases fussent d'un temps postérieur, & que l'art eût fait alors plus de progrès qu'ils n'en indiquent. On pourroit conjecturer que dans les fabriques de poterie, il se trouvoit des artistes capables de

donner à des ustensiles des formes heureuses, & que d'ailleurs on se contentoit d'y entretenir de mauvais figuristes. Pourquoi attribuer à l'industrie du temps un défaut qui ne tenoit peut-être qu'à la parcimonie des entrepreneurs ; parcimonie forcée, s'ils étoient obligés, comme on peut le croire, de céder leurs vases à bas prix ? Ces poteries Étrusques, aujourd'hui si recherchées, étoient alors consacrées aux usages les plus communs, & ne doivent pas être comparées aux ouvrages fastueux de la manufacture de Sévres, qu'il n'est donné qu'aux riches de posséder. Pourroit-on juger, d'après les dessins qui ornent les plus belles pièces de fayence fabriquées à Rouen dans le dernier siècle, du talent de Lebrun ou de Lesueur ?

La force de l'expression & l'indication très-ressentie des parties, rendues avec quelqu'exagération, sont le caractère du second style des Etrusques, & l'on peut ajouter que c'est le caractère distinctif & permanent des artistes de la Toscane. Winckelmann croit que cette seconde époque de l'art chez les Etrusques répond à celle où il parvint à la perfection chez les Grecs, c'est-à-dire, au temps de Phidias : mais ce n'est qu'une conjecture qu'il n'a pu revêtir de preuves. Décrire le second style des Etrusques, c'est, à beaucoup d'égards, décrire celui de Michel-Ange ; c'est représenter celui d'un grand nombre de ses imitateurs. Dans les monumens étrusques de ce temps, les articulations sont fortement indiquées les muscles gonflés, les os trop apparens, toute la manière dure. Cette exagération se remarque surtout dans le dessin de l'os de la jambe, & dans la section

prononcée des muſcles du mollet. Dans les monumens de marbre qui repréſentent des divinités, le deſſin eſt plus coulant que dans les autres ouvrages. Les artiſtes vouloient témoigner, par cette différence idéale, que les dieux, pour exercer toute l'étendue de la puiſſance, n'avoient pas beſoin de cette force muſculaire que donne aux hommes l'habitude des travaux violens. Mais, en général, les attitudes ſont outrées, les mouvemens forcés, les actions terribles. L'exagération des mouvemens ſe retrouve juſques dans les mains: ſi une figure tient quelque choſe avec les premiers doigts, les autres doigts ſont étendus avec roideur. Les têtes ne ſont pas faites d'après une juſte idée de la beauté, & jamais les Etruſques ne purent acquérir la grace qui caractériſa les artiſtes de la Grèce. Leur ſtyle fut maniéré, puiſqu'il ſe montra toujours le même: Apollon, Mars, Hercule, Vulcain furent deſſinés dans le même caractère.

Si l'on vouloit abſolument reconnoître une troiſième période de l'art & un troiſième ſtyle chez les Etruſques, ce ſeroit celui d'un temps où ils n'eurent plus qu'un ſtyle d'imitation, & où leur ſtyle adopté ne leur appartenoit plus, puiſque ce n'étoit qu'un emprunt qu'ils avoient fait aux Grecs. En cherchant à traiter de l'art des Etruſques à cette époque, qui peut-être n'exiſta pas, on riſqueroit de leur attribuer des ouvrages grecs, & d'ailleurs ce peuple doit ceſſer de nous occuper, dès qu'il ceſſa d'être lui-même.

Sculpture *chez les Grecs*. L'hiſtoire nous apprend que les Grecs étoient un peuple bien récent, ou, ce qui revient au même, bien récemment policé, en

comparaiſon des Egyptiens, des Chaldéens & des nations de l'Inde. Le récit des hiſtoriens eſt prouvé par des monumens qui exiſtoient encore au temps de Pauſanias, & qui apprenoient qu'il fut un temps où les Grecs n'avoient pas même l'induſtrie que l'on trouve chez la plupart des Sauvages, celle de tailler groſſiérement, ou d'indiquer par des traits imparfaits une figure humaine. En effet, s'ils avoient eu cette induſtrie, ils l'auroient employée, comme les Sauvages, pour repréſenter les objets de leur culte, & ils n'eurent d'autre reſſource que de les déſigner par des pierres & des poteaux. Pauſanias vit à Phérés, ville d'Arcadie, trente divinités déſignées par des blocs informes, ou par des pierres cubiques, anciens monumens de la première ignorance des Grecs Il y eut un temps où le terrible & majeſtueux Jupiter, l'active Diane, la fière Junon, l'aimable Vénus, les Graces & l'Amour lui-même furent repréſentés par des pierres ou des eſpèces de colonnes. Deux poteaux parallèles, joints par des perches tranſverſales, repréſentèrent chez les Lacedemoniens les deux frères Caſtor & Pollux, & la tendreſſe de leur union.

Mais longtemps avant l'époque où les Grecs ſortirent de cette première ignorance, les Egyptiens avoient des pyramides, des obéliſques, des édifices ſomptueux. Les Hébreux qui, comme nous l'avons déjà rapporté, avoient déjà des idoles, &, par conſequent, pratiquoient déjà la ſculpture dès le temps du patriarche Jacob, ſe perfectionnèrent par leur commerce avec les Egyptiens. Ce qu'on ne peut nier, c'eſt qu'ils avoient dans leur langue des mots pour exprimer des figures ſculptées & jettées en fonte, dans un

temps où les Grecs ne savoient désigner que par des pierres informes les objets de leur vénération. Ce qu'on ne peut non plus nier, c'est que l'usage des choses précède toujours l'invention des mots qui servent à les désigner.

Enfin, après une longue suite de temps, nous voyons les Grecs s'élever au premier essai de l'art naissant, & placer d'abord des pierres rondes, & ensuite des pierres grossiérement façonnées en manière de têtes, sur les cubes & les colonnes qui avoient été les premières représentations de leurs Dieux. Tel étoit un Jupiter que Pausanias vit à Tégée en Arcadie. Ces sortes de représentations se nommèrent des Hermès. Ce n'est pas que toutes représentassent Hermès ou Mercure; mais c'est que le mot *herma* signifioit une grosse pierre : c'est le nom qu'Homère donne aux pierres qui servoient à retenir les vaisseaux sur le rivage.

Comme ces premières têtes étoient trop mal travaillées pour qu'on pût distinguer si elles appartenoient à des hommes ou à des femmes, on s'avisa, dans la suite, d'indiquer le caractère du sexe vers le milieu de la pierre qui représentoit le corps de la statue. A une autre époque on imagina d'indiquer la séparation des cuisses par une incision. Ce nouveau progrès, dont on fait honneur à Dédale, fut regardé comme prodigieux par un peuple destiné à devenir un jour, pour les arts qui dépendent du dessin, le maître & le modèle de tous les peuples de l'Europe.

Si les Grecs entrèrent plus tard que d'autres peuples dans la carrière des arts, ils surent, en les devançant, faire servir ce desavantage à leur gloire. L'origine des arts chez les Egyptiens se perd dans la nuit des temps,

mais, comme nous l'avons dit, ils trouvoient dans leurs loix un obstacle à leur perfection, & au lieu d'être excités par l'émulation à faire des progrès, ils en étoient détournés par la crainte des peines. Mais dès que les Grecs eurent fait les premiers pas, les encouragemens, les récompenses, la gloire les excitèrent à en faire de nouveaux, & au moment où ils s'arrêtèrent enfin, s'il leur restoit quelques découvertes à faire, ce n'étoit du moins que dans quelques parties inférieures de l'art, qui nuisent souvent à l'étude des parties capitales. C'est donc chez eux qu'il faut étudier l'histoire de l'art: c'est chez eux qu'on le voit naître & faire des progrès successifs, conformes à la marche de la nature qui n'opére jamais brusquement.

Nous venons de les voir séparer les jambes des figures, & s'approcher de l'époque où ils sauront faire ce qu'on peut appeller des statues: mais les premières qu'ils firent, au lieu de montrer les contours purs & coulans de la nature, ne furent qu'imparfaitement équarries, & à cette époque l'art naissant des Grecs, ressembloit à ce que resta celui des Egyptiens. Les yeux applatis & allongés sembloient clignotans, car c'est ainsi, comme le pense du moins Winckelmann, qu'il faut entendre le passage de Diodore de Sicile, qui concerne Dédale, au lieu qu'en suivant l'interprétation des traducteurs, cet historien auroit dit que l'artiste donne à ses figures des yeux fermés. Au reste ces figures équarries étoient droites, roides, sans action, sans mouvement, ayant les bras pendans sur les côtés, & les jambes parallèles & peu écartées l'une de l'autre. C'est ainsi qu'étoit exé-

cutée la ſtatue d'un Pancratiaſte Arcadien, nommé Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques dans la 54 olympiade, 564 ans avant notre ere. On reconnoiſſoit, dans cette ſtatue, dit Pauſanias, tous les caractères de la haute antiquité. Les jambes étoient peu ſéparées, les bras étoient pendans ſur les cuiſſes: cet Arrachion étoit mort, quand les juges de l'Elide lui décernèrent la palme, déja il étoit vainqueur de tous ſes adverſaires; un ſeul reſtoit encore qui le ſurprit, le fit tomber en lui ſaiſiſſant la jambe, & l'étrangla; mais Arrachion, en expirant, ſerra avec tant de force l'orteil de ſon vainqueur, qu'il l'obligea de déſavouer ſa victoire.

On regarde ordinairement les Grecs comme les élèves des Egyptiens; dans cette ſuppoſition, on auroit lieu d'être étonné de la lenteur de leurs progrès, puiſqu'en recevant l'art tel qu'ils le trouvoient en Egypte, ils n'avoient plus qu'à lui procurer des perfections nouvelles, au lieu de s'arrêter à faire de longs tâtonnemens. Mais on devroit obſerver que ſi, dans une antiquité fort reculée, quelques colonies égyptiennes s'arrêtèrent dans la Grèce, on n'a pas lieu de ſuppoſer qu'elles aient amené des artiſtes avec elles: les colonies que les Européens modernes envoyent dans le nouveau monde n'y portent pas auſſitôt la culture des beaux arts. Les colonies égyptiennes, établies dans la Grèce, n'entretinrent aucune communication avec leur mére-patrie, & l'entrée de l'Egypte fut interdite aux étrangers juſqu'au règne de Pſamméticus, époque à laquelle les Grecs cultivoient les arts depuis long-temps, puiſque ce prince ne commença ſon règne que dans la 27 olympiade, 670 ans avant notre ère. Il

est très-vraisemblable que le premier usage que firent les Grecs de la liberté d'entrer en Egypte, ne fut pas d'y aller étudier les arts, & qu'il se passa encore plusieurs siècles avant qu'ils entreprissent ce voyage dans ce dessein. S'il n'étoit pas prouvé par la lenteur successive de leurs progrès, dont l'histoire nous a conservé les principales époques, qu'ils furent eux-mêmes leurs maîtres, ou plutôt qu'ils reçurent les leçons progressives de la nature; on pourroit les regarder plutôt comme des élèves des Phéniciens.

Comme la nature inspire de s'arrêter d'abord aux formes principales, que, faute d'adresse & d'expérience, on rend encore d'une manière très-grossière, elle inspire aussi d'employer d'abord les matières les plus faciles à manier. Ainsi comme la peinture, dans son origine, ne fit usage que d'une seule couleur, avec laquelle elle traçoit un simple contour, de même la sculpture ne dut employer, dans ses premiers essais, que la terre, & ensuite le bois: la terre, parce qu'il ne faut que la pétrir pour lui donner les formes qu'on veut lui faire prendre; le bois, parce qu'il est plus facile à tailler que la pierre & le marbre. Ainsi les anciens artistes firent d'abord en argile, & ensuite en bois, les ouvrages bruts que leurs contemporains regardoient comme des chefs-d'œuvre. Au temps de Pausanias, on voyoit encore des Dieux de bois dans les lieux les plus célèbres de la Grèce, & ces vieux monumens inspiroient la vénération par leur vetusté même. Tel étoit l'Apollon de Delphes donné par les Crétois. Pausanias nous apprend que les anciens appelloient dédales, *dædala*, les figures en bois, & il croit que c'est du nom de ces figures que le

célèbre ſculpteur Athénien, fils de Palamaon, reçut le nom de Dédale, qui fut enſuite porté par un autre ſculpteur natif de Sicyone.

On ſait que l'on peignoit en rouge les anciennes ſtatues d'argile, ſurtout celles de Jupiter, le ſouverain des Dieux, celles de Pan, regardé comme le grand tout. Ce fait n'eſt pas échappé à Winckelmann; mais je ſuis étonné qu'il n'en ait pas découvert l'origine; cette découverte n'étoit aſſurément pas au-deſſus de ſa ſagacité ordinaire. L'uſage de frotter du ſang des victimes les repréſentations des Dieux, ſe trouve encore aujourd'hui chez les nations idolâtres les plus voiſines de l'état de nature; il dut être auſſi pratiqué par les Grecs. Mais quand, plus policés, ils prirent du dégout pour ce ſang, qui ſe corrompoit ſur les idoles, ils abandonnèrent ces ſortes de libations, & en conſervèrent cependant l'apparence en peignant leurs ſtatues d'une couleur de ſang. C'eſt ainſi qu'en général les peuples, en s'éloignant de leur origine, conſervent la repréſentation de ce qu'ils ne pratiquent plus. Quelquefois on ſe contentoit de peindre en rouge les pieds des victimes, comme autrefois on s'étoit contenté de frotter leurs pieds de ſang quand elles étoient fort élevées : Winckelmann, qui, je crois, ſe trompe ici, penſe que Pindare a fait alluſion à cet uſage quand il a donné des pieds rouges à Cérès. On voit ſur des pieds délicats des teintes d'un rouge tendre, approchant de la couleur des roſes, & l'on peut croire que c'eſt ce qu'a voulu peindre le poëte lyrique. Les Grecs ont pu faire des pieds d'argent aux ſtatues de quelques déeſſes : mais quand Homère a dit: *Thétis aux pieds d'argent*, quand il a donné des pieds

d'argent à d'autres divinités, il n'a fait aucune allusion à leurs ſtatues; il a voulu ſeulement exprimer la blancheur éclatante de leurs pieds.

On a continué d'employer le bois pour les ſtatues, même dans des temps où les ſtatuaires ſavoient travailler les pierres: on joignit le luxe des ſiècles opulens à la ſimplicité des premiers ſiècles; les ſtatues furent couvertes d'or, & les Dieux, ſur leurs autels, ne riſquèrent plus d'être rongés des vers.

Mais le luxe eſt tellement deſtiné à corrompre le goût, que celui même des Grecs ne put lui réſiſter. Ils ſavoient travailler le marbre & c'eſt la matière la plus favorable à la beauté de l'art: ils ſavoient fondre le bronze, & c'eſt la ſubſtance la plus capable de leur aſſurer une longue durée: & cependant, dépravés par l'amour de la richeſſe, ils employoient à faire ces ſtatues, l'ivoire qui eſt bien moins convenable à cet uſage que le marbre & le bronze. Sa rareté lui méritoit ſeule la préférence, comme ſi le rare étoit toujours le beau. On mêla l'or & l'ivoire dans les ſtatues, & l'art perdit de ſon prix par ce mêlange imprudent de deux matières précieuſes. On les prodigua juſques dans les coloſſes. La Minerve de Phidias, qui étoit d'or & d'ivoire, avoit vingt-ſix coudées, ou trente-neuf pieds attiques de haut.

Il ne faut pas croire que les ſtatues fuſſent entièrement d'or & d'ivoire. On connoît la grandeur des plus fortes dents d'éléphans, & l'on ſent bien que dans des ouvrages d'une grande proportion, l'ivoire ne pouvoit être employé que par plaques rapportées. C'étoient de véritables ouvrages de marquetterie, & les joints ne pouvoient être tellement diſſimulés, que

que ces pièces de rapport ne fissent un assez mauvais effet quand on les considéroit de trop près. Il est vraisemblable que les plaques d'ivoire étoient fixées avec de la colle de poisson : Elien parle de cette colle, & dit qu'elle étoit nécessaire aux artistes qui travailloient en ivoire.

M. de Pauw suppose que, dans les grandes statues, tout l'ouvrage étoit soutenu d'une forte armature de fer ou d'airain. Il croit que cette armature étoit revêtue de lames de bois de cèdre, dont toute la capacité restoit vuide. Il est conduit à cette conjecture par un passage de Lucien, qui, dans son Jupiter tragique, dit que l'intérieur de ces ouvrages, où brilloient l'or & l'ivoire, étoit rempli de toiles d'araignées, & servoit d'asyle aux animaux immondes qui fréquentoient les temples.

Il est certain que, du moins quelquefois, on établissoit en plâtre & en argile le modèle entier de la statue; sur ce modèle, sans doute peu terminé, on appliquoit les plaques d'or & d'ivoire. C'est ce que prouve le Jupiter de Mégare : la tête étoit d'or & d'ivoire, mais la guerre du Péloponèse ne permit pas de continuer un ouvrage si dispendieux, & les autres parties de la statue restèrent en plâtre. On pourroit cependant accorder la notion que nous avons sur le Jupiter de Mégare avec l'opinion de M. de Pauw : il n'y auroit qu'à supposer que l'armature étant faite, & la tête même achevée, on se contenta de faire, pour le reste de la statue, un modèle en plâtre par dessus l'armature, quand la guerre du Péloponèse fut déclarée.

M. de Pauw effraye l'imagination en entamant un

calcul ſur la quantité d'ivoire qui pouvoit entrer dans un coloſſe. Il croit que le Jupiter Olympien, qui avoit cinquante quatre pieds de haut, ne dut pas exiger moins que la dépouille de trois cents éléphans, & l'on ſait que les Grecs achetoient fort cher l'ivoire aux étrangers. On auroit gagné beaucoup, pour la convenance & pour les frais, en employant des ſubſtances moins rares.

Un autre mêlange non moins condamnable fut employé ſans néceſſité. On fit long-temps des têtes, des mains & des pieds de marbre à des ſtatues de bois. Si l'on pouvoit reprocher une profuſion mal entendue de richeſſe aux ſtatues d'or & d'ivoire, on pouvoit reprocher à celles dont nous parlons une leſine choquante. Une Junon & une Vénus, ouvrages de Damophon, offroient cette bigarrure de bois & de marbre. Cet uſage n'étoit point encore proſcrit au temps de Phidias, & il fit avec ce mêlange vicieux ſa Minerve de Platée.

Winckelmann croit que c'étoit les ſtatues dont les ſeules extrêmités étoient de marbre, que les anciens nommoient *acrolithes*, ἀκρολιθοι : cette explication mérite d'être remarquée & conſervée, car il paroît que ce mot grec avoit toujours été mal entendu. Il explique auſſi d'une manière très-vraiſemblable un paſſage de Pline, qui dit qu'on ne commença à travailler en marbre que dans la cinquantième olympiade : il croit qu'il ne faut entendre ce paſſage que des figures entières.

Un goût non moins vicieux régna dans la Grèce ; ce fut celui de vêtir les ſtatues d'étoffes réelles. On peut voir l'effet de ce mauvais goût dans quelques

Nôtre-Dames de nos vieilles églises. On en voyoit une adossée à un pilier devant la porte de l'église des Quinze-vingt : cette figure étoit peut-être aussi ancienne que le temple, qui avoit été fondé par Saint-Louis.

C'étoit encore un mauvais goût des Grecs, lorsqu'ils avoient tant de marbre d'une blancheur éclatante, de faire des statues de marbre veiné & tacheté. Enfin pour excuser une erreur dans laquelle ont quelquefois donné les modernes, par une erreur semblable des anciens, remarquons encore que les Grecs peignirent les draperies de plusieurs statues, & qu'ils firent des statues de marbre de couleur dont les extrêmités étoient de marbre blanc. Il n'est point de peuples que n'aient égaré quelquefois le goût de la richesse & le goût de la variété.

Mais ne nous arrêtons pas plus longtemps sur quelques défauts des Grecs : nous nous exposerions au reproche d'ingratitude, si nous paroissions nous appesantir sur les erreurs de nos maîtres. Ne traitons en détail que les sujets de notre reconnoissance.

On connoît l'amour des Grecs pour la beauté; on sait que leurs ouvrages sont remplis des éloges de cette qualité extérieure, mais non pas indifférente, & qu'ils ne parlent guères des personnes qui la possédoient sans la joindre à l'énumération des autres qualités auxquelles elle servoit d'ornement & de recommandation.

A Corinthe, dans un bois de Cyprès qu'on nommoit le Cranée, étoit un temple de Vénus; là étoit aussi le tombeau de Laïs qui n'inspiroit guère moins de vénération que les autels de la déesse. Son tombeau se

voyoit aussi en Thessalie où elle avoit été conduite par Hippostrate, son amant. Quelle étoit cette femme dont deux contrées se disputoient l'honneur de posséder les cendres, comme sept villes autrefois s'étoient disputé l'honneur d'avoir été le berceau d'Homère? Laïs n'étoit qu'une esclave, prise dans son enfance chez les Hyccariens dans la Sicile, par les soldats de Nicias, & vendue ensuite à Corinthe: mais elle surpassa en beauté toutes les courtisanes de son temps, & c'en fut assez pour que les Corinthiens voulussent s'attribuer l'honneur de l'avoir vu naître & de conserver les restes d'un corps qui avoit inspiré tant d'amour.

On ne placera pas les Lacédémoniens entre les peuples amis des arts, mais ils aimoient la beauté, & cet amour leur faisoit chérir les arts qui tiennent au dessin, parce qu'ils prennent la beauté pour objet de leurs imitations. Les femmes de Sparte gardoient dans leurs chambres à coucher les statues de Nérée, d'Hyacinthe, de Castor & de Pollux, des jeunes héros enfin & des jeunes Dieux: en contemplant de belles statues, elles espéroient avoir de beaux enfans.

Chez un peuple qui aimoit la beauté, les artistes devoient se la proposer pour premier objet de leur art: ils devoient surpasser, en suivant cet objet, tous les peuples qui avoient cultivé la sculpture, & leurs ouvrages devoient être les modèles de tous les peuples à venir. D'ailleurs, jamais les statuaires n'eurent d'aussi fréquentes occasions que dans la Grèce de développer leurs talens, & d'en recueillir la récompense. Tout homme qui méritoit la reconnoissance de ses concitoyens, tout homme qui parvenoit à se distinguer, avoit les honneurs d'une statue: Pindare en eut

une à Athènes, pour avoir loué en passant les Athéniens. Quelquefois, dit Winckelmann, on s'en érigeoit à soi-même; on avoit la permission de placer dans les temples les statues de ses enfans. La grande quantité d'ouvrages suppose un grand nombre d'artistes, une grande émulation, de grands progrès.

Comme les honneurs des statues furent principalement accordés aux hommes qui excelloient dans les jeux publics, & furent au nombre des prix qu'on accordoit aux athlètes couronnés, les artistes durent avoir de beaux modèles; car il est difficile que des vainqueurs à la course, au pugilat, au pancrace, ne soient pas des hommes bien conformés: ils ne pouvoient manquer de trouver en même temps une heureuse variété dans leurs études; car ces différentes sortes d'athlètes devoient, par le genre de leurs exercices, se distinguer par différentes espèces de beauté.

Quelquefois les vainqueurs des jeux avoient autant de statues qu'ils avoient obtenu de couronnes: quelquefois une ville témoignoit sa reconnoissance à une divinité protectrice par autant de statues qu'elle avoit remporté de victoires sur ses ennemis. Entre tant d'ouvrages de l'art, il y en avoit, sans doute, beaucoup de médiocres, beaucoup même de mauvais; mais pour qu'un peuple ait de grands artistes & des chefs-d'œuvre, il faut qu'il ait un grand nombre d'artistes, & qu'il paye un grand nombre d'ouvrages médiocres. Comme les talens distingués sont rares, ils ne peuvent naître qu'entre un grand nombre de personnes qui les cultivent, & au milieu desquels s'élève un homme de génie. Si les arts ne sont cultivés que par un petit nombre d'hommes, celui qui a reçu de la nature les

qualités nécessaires pour s'y distinguer, risquera de languir dans une profession absolument étrangère aux arts.

On croit qu'ils ont surtout besoin d'être favorisés par la liberté : c'étoit l'opinion de Winckelmann. Cependant les temps de leur gloire, dans la Grèce, furent ceux de la démagogie de Périclès, qui ressembloit à la monarchie, & du règne d'Alexandre qui ne laissa pas même à la Grèce la consolation de se croire libre; à Rome, le siècle d'Auguste où les Romains étoient esclaves; dans l'Italie moderne, celui de la domination des Médicis à Florence ou sur le siège pontifical de Rome; en France, le règne absolu de Louis XIV. Ce qui favorise les arts, c'est l'amour du beau, le loisir, l'opulence, un homme puissant qui les encourage, & à qui le desir & le besoin de lui plaire donne un grand nombre d'imitateurs.

Nous allons suivre Winckelmann dans les détails où il est entré sur la manière dont les Grecs ont envisagé & traité la beauté dans les différentes parties du corps humain.

Le profil qu'ils ont adopté de préférence, est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par de légères & douces inflexions : ligne qui s'écarte le moins qu'il est possible de l'unité. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, le front & le nez tracent une ligne qui s'écarte peu de la perpendiculaire : cette forme se trouve bien plus communément sous un ciel doux & tempéré que sous un climat rigoureux : c'est aussi sous les climats rigoureux que la beauté devient

plus rare. Les formes droites constituent le grand; les contours souples & coulans, le délicat.

Si l'on ne peut nier que c'est dans le contraire de la laideur que se trouve la beauté, si l'on est contraint d'avouer que la laideur est d'autant plus choquante, qu'elle s'écarte plus, dans son profil, de la ligne qu'ont adoptée les anciens, on sera forcé de reconnoître aussi que cette ligne, dont le contraire est la laideur, est celle qui constitue la beauté. Plus l'inflexion du nez est forte, plus il s'avance & s'abbaisse, en décrivant des lignes qui semblent se contrarier entre elles, & plus il s'éloigne de la belle forme : il en est de même du front qui perd d'autant plus de beauté, qu'il s'éloigne davantage de la ligne droite. Il semble donc démontré que les anciens ont trouvé la ligne qui constitue le beau profil, & l'on conviendra qu'avec un profil vicieux, on chercheroit envain la beauté.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à la composer. Les anciens écrivains, les anciens artistes s'accordent à nous apprendre que les Grecs donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & que, par un caprice de mode, les modernes se sont avisés assez longtemps de regarder comme des fronts défectueux. Il n'y avoit point de mère qui ne tâchât de corriger dans sa fille cette prétendue défectuosité, & ne lui épilât douloureusement le front, pour détruire en elle cet agrément du jeune âge; agrément trop tôt effacé par la nature. Sans doute les anciens raisonnoient mieux, quand ils comptoient les fronts hauts dans le nombre des difformités. En effet, c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère & le

modèle de la beauté la plus parfaite, & l'on peut obſerver qu'à cet âge, le front n'eſt pas ordinairement élevé : il ne le devient que lorſqu'il commence à ſe dégarnir des cheveux dont la nature s'étoit plu d'abord à le couronner. Le front élévé eſt donc le premier caractère de la dégradation du beau, on pourroit même dire de la dégradation de la nature. Un front élevé, dans la jeuneſſe, a quelque choſe de choquant, parce qu'il offre un caractère de la vieilleſſe mêlé à celui du jeune âge, & la fleur de la nature avec une apparence de la nature dégradée.

Pour que la forme du viſage ſoit d'accord avec elle-même, & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondiſſant, & faire ainſi le tour des tempes : autrement la face qui ſe termine par un ovale dans ſa partie inférieure, décriroit des angles dans ſa partie ſupérieure, & l'accord de ces deux parties entre elles ſeroit détruit. Auſſi l'arrondiſſement du front, qui eſt la conformation des belles perſonnes, ſe trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & ſurtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes, difformité dont nous nous reſſouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté.

On convient généralement que les grands yeux ſont les plus beaux : mais c'eſt moins la grandeur des yeux qui fait leur beauté dans les ouvrages de l'art, que leur forme & leur enchaſſement. Aux têtes idéales antiques, les yeux ſont toujours plus enfoncés qu'ils ne le ſont généralement dans la nature, & par conſéquent l'os des ſourcils a plus de ſaillie. C'eſt

que, dans les grandes figures sculptées, lorsqu'elles sont placées à une certaine distance de la vue, les yeux, qui sont de la même couleur que le reste de la tête, auroient peu d'effet sans cet enfoncement. Le statuaire, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne à ses têtes plus de vie & d'expression. Cette règle, dont on sentit la nécessité pour les grandes statues, fut observée par imitation pour les petites figures & pour les médailles, & si elle y est moins indispensable, elle paroît leur donner du moins un plus grand caractère. Elle a été adoptée par les peintres imitateurs de l'antique, quoique leur art leur fournisse la ressource d'imiter la couleur des sourcils, des cils & des prunelles : c'est que ce principe tient à celui de donner aux grandes formes le plus de grandeur dont elles sont susceptibles, principe d'où résulte le grand dans toutes les parties de la figure. L'œil pris avec son enchâssement, est une des grandes parties de la face: le peintre d'histoire considère cette partie dans son ensemble, & fait moins d'attention aux petites parties dont elle est composée, telles que les poils des sourcils, ceux des cils, la couleur des prunelles, les plis de la peau, toutes parties inférieures dont l'imitation précise est réservée au peintre de portraits.

Les yeux, sans s'écarter de cette forme un peu cave que leur donnoient les anciens, avoient cependant des différences sensibles & caractéristiques dans les têtes des différentes divinités. La coupe de l'œil est grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conserve l'air virginal & l'expression de la pudeur, par

ſes paupières baiſſées. Vénus a les yeux petits ; cette forme leur donne une douceur enchantereſſe, & exprime une décente volupté. Il ne faut que voir la Vénus de Médicis ; pour reconnoître que ce n'eſt pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté, & l'on trouvera la démonſtration de cette vérité, ſi l'on compare les yeux de cette Vénus à ceux qui leur reſſemblent dans la nature. On ſentira tout ce qu'ils ont de touchant : la paupière inférieure, un peu tirée vers le haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La fineſſe des poils dont les ſourcils ſont formés, eſt indiquée dans l'art du ſtatuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux ; car d'ailleurs, l'art antique, rejettant les petites parties, négligeoit ces poils, & parvenoit cependant à en exprimer l'effet, par l'arrête plus ou moins vive de l'os qui les ſoutient.

La lèvre inférieure, plus pleine que la ſupérieure, procure cette inflexion qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. Il eſt rare que, dans les ouvrages antiques, on voie les dents, même aux bouches riantes des ſatyres : une ſtatue d'Apollon, au palais Conti, eſt la ſeule à qui Winckelmann connoiſſe cette expreſſion ; il obſerve que les lèvres ſont ordinairement cloſes aux figures humaines, & légèrement entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux ſi agréable aux modernes, & qu'ils nomment foſſette. C'eſt un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté ; on peut même dire que c'eſt un défaut, puiſqu'il interrompt l'arrondiſſement

d'une forme qui tire ſa beauté de ſon unité. La foſſette doit être miſe au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits pour caractériſer une reſſemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques têtes antiques de divinités; mais on a lieu de ſoupçonner que, dans pluſieurs, elle eſt l'ouvrage d'un reſtaurateur moderne.

Les mêmes raiſons doivent faire proſcrire les foſſettes qui ſe trouvent quelquefois aux joues: quelque grace qu'elles puiſſent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de cette partie, & de rompre l'unité d'une grande forme par une petite forme ſubalterne que le grand ſtyle doit négliger.

Les modernes ſemblent avoir cru aggrandir leur manière, en faiſant à peine attention aux formes des oreilles, qui ſont cependant au nombre des parties principales de la tête; les artiſtes de l'antiquité les ont toujours, au contraire, traitées avec le plus grand ſoin. Si, ſur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, eſt ſimplement indiquée, on peut ſoutenir que l'ouvrage eſt moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point que, ſi du moins on en croit Winckelmann, on peut quelquefois reconnoître, dans une tête mutilée, à la forme ſeule de l'oreille, la perſonne qui étoit repréſentée: par exemple, une oreille, dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique, ſuivant lui, une oreille de Marc-Aurèle.

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à diſtinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit ſuivant la nature de

la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne large, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler, pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbre, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits; car l'artiste alors se conformoit au modèle. Aux têtes virginales de femmes, où les cheveux sont relevés & noués en arrière, toute la chevelure est traitée par ondes, & forme des cavités considérables qui répandent de la variété d'ombre et de lumière, et produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Nous venons de considérer les différentes parties de la tête; si nous la considérons elle-même dans son ensemble, nous verrons qu'elle forme un ovale. Une croix, tracée dans cet ovale, indique le plan des parties de la face. La branche perpendiculaire de cette croix marque le milieu du front, du nés, de la bouche, du menton: la branche horizontale marque la ligne que doivent suivre les yeux, et à laquelle celle de la bouche doit être parallele.

Tout ce qui s'écarte de cette regle, s'écarte aussi de la beauté. Si la face est trop longue ou trop courte, elle ne semble plus renfermée dans un ovale dont elle ne doit pas sortir. Si les yeux sont placés obliquement & relevés du côté de l'angle externe, ce qui étoit la conformation des Egyptiens, ce qui est encore celle de plusieurs Nations tartares, ils s'écartent de la ligne horizontale qui leur est prescrite;

ils forment fur cette ligne deux fections par des lignes tranfverfales, & détruifent l'harmonie qui réfulte de l'unité. Si la bouche eft placée de travers, elle forme une ligne qui ne s'accorde point avec celle des yeux, & cette difcordance entre les lignes que fuivent les parties de la face, en détruit l'accord, & devient une difformité.

Le nés, vu de profil, doit fuivre la direction du front: il ne forme avec lui qu'une même ligne dans les belles têtes antiques. S'il s'écarte de cette ligne par une autre qui, prolongée, la coupe tranfverfalement, ou par des courbes qui forment des boffes, des finuofités; fi fa pointe, hauffée ou baiffée, n'eft pas fur le plan de fa racine, alors les lignes fe multiplient & détruifent l'accord de la beauté.

Il en eft de même d'une bouche gonflée comme celle des Afriquains, ou d'une bouche trop enfoncée. La première offre une tumeur vicieufe; la feconde s'oppofe à un arrondiffement qui feul détruit la monotonie: car les formes, dans la nature, fe varient, tendant toujours à la ligne droite ou à la ligne circulaire, & ne décrivant parfaitement l'une ni l'autre.

Les modernes fe font affez généralement écartés de la beauté régulière & fublime que les anciens ont étudiée, & dont ils ont fait l'objet de leurs imitations. Une forte de beauté, moins conforme aux loix que nous venons d'établir, moins fage, moins auftère, plus agaçante, & par conféquent plus capable d'opérer fur les fens, les a éloignés de celle qui infpire le refpect & femble défendre le defir & interdire l'efpérance. Ils ont même fouvent donné la préférence à cette qualité qu'on appelle gentilleffe,

& qui, en s'éloignant de la régularité des formes, femble promettre auffi de s'éloigner de celle des mœurs. Ce font leurs paffions qui ont jugé la beauté, & elles ont accordé le prix à celle qui paroiffoit moins éloignée de les fatisfaire. On a cru voir le beau, où l'on voyoit la promeffe de la volupté. Encore plus amis des plaifirs que de l'art, les jeunes artiftes, dans l'effervefcence de leurs paffions, s'attachent de préférence aux perfonnes qui font naître en eux le defir, & promettent de le contenter. Elles les attirent par les plaifirs qu'ils en attendent, elles continuent de leur plaire par ceux qu'elles procurent, & femblent d'autant plus belles, qu'elles flattent davantage les fens. Ils s'accoutument à regarder avec une forte d'indifférence la beauté févère qui ne promet rien, & dont la décence fait expirer le defir : elle eft belle, mais elle n'a pas la beaute qui plaît, parce qu'elle a celle qui fe fait refpecter.

L'artifte récompenfe la beauté imparfaite des plaifirs qu'elle lui a fait goûter en la tranfportant dans toutes les productions de fon art, en donnant fes traits aux Déeffes févères, aux impofantes héroïnes. C'eft d'elle feule que fon imagination eft remplie, c'eft elle qui reçoit conftamment fes hommages; il ne lui refte plus de tributs à payer à la beauté parfaite. Ses fens ont dégradé fon goût & fon intelligence, & par eux il dégrade l'art lui-même.

On a vu des artiftes en qui le fentiment de l'orgueil a détruit celui de la beauté : tel paroît avoir été Michel-Ange ; il a préféré le defir de montrer toute fa fcience, à celui de repréfenter la beauté. Partout il vouloit faire parade de fes études anatomiques. Si

Vénus s'étoit présentée à ses regards, il ne l'auroit considérée que pour l'écorcher en imagination, & tracer sur ses cartons les muscles de la Déesse, qu'il n'auroit pas manqué de renfler & d'exagérer. L'idée du fort, du terrible, absorboit en lui celle du beau : il auroit transformé les Graces en robustes villageoises ; ou plutôt dans les formes, dans les expressions, dans les mouvemens, il créoit une nature imaginaire qui n'avoit rien de commun avec la belle nature.

Le Bernin a suivi une route différente. Il a étouffé, dit Winckelmann, le sentiment du beau à force de vouloir flatter les sens grossiers. C'étoit par des expressions triviales qu'il croyoit ennoblir des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures ressemblent à des parvenus de la lie du peuple, & l'expression qu'il leur donne est souvent en contradiction avec l'action qu'il leur suppose. Lui seul pouvoit imaginer de placer dans un temple la tête qu'il a donnée à Sainte-Thérèse ; elle conviendroit mieux, ou plutôt elle conviendroit seulement à une scène de débauche: l'expression ne peut en être désignée que par un mot consacré au libertinage : il a choisi pour représenter l'extase de l'amour divin, celle de la passion la plus lubrique, dans l'instant où elle se satisfait.

En parlant de la beauté, nous nous sommes principalement arrêtés, avec Winckelmann, à la tête, qui est surtout le siége d'où elle exerce son empire ; mais elle n'est pas moins remarquable dans toutes les parties, & surtout dans les extrêmités. Quoique le temps ait conservé peu d'extrêmités des antiques, on sait que les artistes de la Grèce cherchoient à donner à ces parties intéressantes la plus grande perfection.

Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré : des petits trous où l'articulation des doigts offrent, par leur léger enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent depuis leur origine jusqu'au bout une diminution agréable, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Chez les anciens, les articles ne sont point indiqués, & la dernière phalange n'est pas recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en géneral leurs sculpteurs étudiassent soigneusement cette partie, Polyclète avoit entre eux, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures de jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont foiblement indiqués. Le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce que n'interrompent ni des éminences, ni des cavités. Winckelmann regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon *Saurochtonos* de la Villa Borghese, d'un Apollon qui a un cygne à ses pieds de la Villa Médicis, & d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque aussi qu'il est bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes est grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faisoient consister la beauté de cette partie dans une élévation modérée. On sait même que les femmes employoient des moyens artificiels pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroissement, & même quelques-unes de leurs recettes nous ont

été tranſmiſes. Les mammelles des nymphes & des déeſſes ne ſont jamais ſurmontées par un mammelon ſaillant, caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. Les modernes commettent une faute grave contre les convenances, quand ils donnent ce caractère à des figures dans leſquelles ils doivent conſerver ceux de la virginité.

La beauté ne ſe trouvant pas également parfaite dans toutes les parties d'un même individu, il faut la conſidérer comme un choix des plus belles parties priſes dans différens modèles; mais avec tant de ſoin & d'intelligence, que ces parties détachées de différens corps, aient entre elles cet accord parfait d'où réſulte un beau tout.

Il paroît que les anciens ſe bornèrent quelquefois au beau individuel, même dans les ſiècles les plus floriſſans de l'art. Théodote, à qui Socrate fit une viſite avec ſes diſciples, ſervoit de modèle aux artiſtes de ſon temps. Il eſt probable auſſi que Phryné ſervit quelquefois ſeule de modèle à des peintres & à des ſculpteurs. Mais Socrate, dans ſon entretien avec Parrhaſius, nous apprend que, pour s'élever à une beauté plus parfaite, les artiſtes réuniſſoient dans une ſeule figure les beautés de pluſieurs corps, & nous ſavons que Zeuxis, pour peindre ſon Hélène, choiſit les différentes beautés des plus belles femmes de Crotone.

Les anciens étudièrent même la beauté des eunuques; beauté équivoque entre les deux ſexes, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, & qui tient de tous les deux. Elle ſe caractériſe par la délicateſſe efféminée des membres, par l'arrondiſſement de la taille, & par

l'ampleur des hanches. C'eſt Winckelmann, qui, peut-être aidé par les regards exercés de Mengs, a fait le premier cette remarque dans des figures de prêtres de Cybèle. Il a auſſi reconnu pour un jeune eunuque, conſacré au culte de cette déeſſe, une figure drapée qui a paſſé en Angleterre, & qu'on avoit priſe pour un Pâris, parce qu'elle étoit coëffée du bonnet phrygien: cependant un flambeau renverſé, de l'eſpèce de ceux qui étoient en uſage dans les ſacrifices, déſignoit aſſez le caractère ſacerdotal de cette figure. Une autre figure, en bas-relief, a été priſe pour une femme, quoique le fouet qui eſt dans ſa main déſigne aſſez que c'eſt un prêtre de Cybèle, ce qu'indique auſſi le trépied devant lequel il eſt placé.

On ſait que les anciens ont étudié, ou plutôt ont créé une nature mixte compoſée de celle des deux ſexes; c'eſt celle des hermaphrodites ou androgynes. V. l'article MYTHOLOGIE, au mot *Bacchus*. Ils donnoient aux hermaphrodites la taille & les traits de femme, un ſein virginal & le caractère diſtinctif de la virilité. On connoît les deux belles hermaphrodites couchées de la galerie de Florence; on en connoît moins une troiſième qui ne leur cède pas en beauté; c'eſt une petite figure debout, ayant le bras droit poſé ſur ſa tête: elle eſt à la Villa Albani.

La proportion eſt la bâſe de la beauté. Cependant la proportion peut être obſervée dans une figure, ſans que cette figure ſoit belle, ſi l'artiſte a plus de ſavoir, que de ſentiment de la beauté. Le vrai beau ne peut ſe trouver dans l'abſence des bonnes proportions; mais il peut ne ſe pas toujours rencontrer avec elles.

Les anciens ayant regardé l'idéal comme la ſource du beau le plus ſublime, lui ont quelquefois ſubordonné les proportions que donne la nature; ils l'ont aggrandie pour la rendre encore plus belle, & lui ont donné une hauteur qu'ils ont ſuppoſée divine, & à laquelle ne parvient pas l'humanité. Par exemple, la poitrine, priſe depuis la foſſette du cou juſqu'à celle du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur, & ſouvent ils lui ont donné un pouce de plus, ou même davantage: ils ſe ſont ſouvent permis la même exagération depuis cette partie juſqu'au nombril. C'eſt par ce moyen qu'ils ſont parvenus à la ſvelteſſe.

La face a trois parties, c'eſt-à-dire trois fois la longueur du nés; mais la tête n'a pas complettement quatre de ces parties. La partie ſupérieure de la tête, depuis l'origine des cheveux juſqu'au ſommet, n'a que trois quarts de longueur du nés.

Winckelman ſuppoſe que le pied ſervoit de meſure aux anciens dans toutes leurs grandes dimenſions, & que c'étoit ſur la meſure du pied que les ſtatuaires régloient celle de leurs figures, en leur donnant ſix fois cette longueur. C'eſt en effet la proportion que donne Vitruve: *Pes verò altitudinis corporis ſextæ*, l. 3, ch. 1. Le célèbre antiquaire regarde comme certain que le pied a une meſure plus déterminée que la tête ou la face, qui ſont les parties d'après leſquelles les ſculpteurs modernes empruntent leurs dimenſions (1).

---

(1) Quand Winckelman aſſure que le pied a une meſure plus déterminée que la tête, veut-il dire que les juſtes proportions du pied ſont plus conſtantes? Cela ſemble extraordinaire dans une

Cette proportion du pied, quoiqu'elle ait paru étrange au ſavant Huet, & qu'elle ait été rejettée par Perrault, eſt, ajoute-t-il, fondée ſur l'expérience, & s'accorde même avec les meſures des tailles ſveltes. » Après avoir meſuré avec ſoin, dit-il, une infinité » de figures, cette proportion ne s'eſt pas trouvée » ſeulement aux figures égyptiennes, mais encore à » celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart » des ſtatues, ſi les pieds s'y étoient conſervés. On » peut s'en convaincre par l'inſpection de quelques » figures divines, dans la longueur deſquelles les » artiſtes ont pouſſé de certaines parties au-delà des » dimenſions naturelles. Dans l'Apollon du Belvédère, » qui excède un peu la hauteur de ſept têtes, le pied » qui porte a trois pouces d'un palme romain plus de » longueur que la tête. Cette même proportion a été » donnée par Albert Durer à ſes figures de huit » têtes, dans leſquelles le pied compoſe la ſixième » partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Mé- » dicis eſt d'une ſvelteſſe extraordinaire; & quoique » ſa tête ſoit très-petite, la figure ne porte néan- » moins que ſept têtes & demie: ſon pied eſt long » d'un palme & un demi-pouce, & toute ſa hauteur » porte ſix palmes & demi »; (ou ſix fois la lon- » gueur entière de ſon pied).

L'expreſſion du contentement, celle de l'amour, ajoutent encore à la beauté; celles de la colère, de

---

partie plus ſujette à ſouffrir la fatigue, & à être altérée par elle. Il ſemble que la tête, choiſie par les modernes pour meſure commune, eſt en effet une meſure plus commode, par la diviſion de la face en trois parties égales. (*Note du Rédacteur.*)

la douleur, la diminuent en proportion que ces affections s'annoncent avec plus de violence; le calme laisse les traits dans l'état de la nature.

La beauté étant le premier objet de l'art antique, l'expression devoit lui être subordonnée. Cependant les artistes ne s'exposoient pas au reproche de paroître sacrifier la seconde partie à la première, & ils évitoient de supposer leurs figures dans une situation où les mouvemens de l'ame, trop impétueux, trop violens, auroient trop altéré la beauté des traits; c'est par cet art qu'ils accordoient ensemble la vérité & la beauté. Voyez à l'article PASSIONS, le morceau intitulé : PRATIQUE *des Grecs dans la représentation des Passions.*

Les anciens avoient adopté pour la composition deux règles principales dont ils se sont rarement écartés; celle de n'employer que le plus petit nombre de figures que permettoit le sujet, & celle de les représenter dans des actions modérées. Les poëtes tragiques n'introduisoient ordinairement que deux personnages à la fois sur la scène & jamais plus de trois; les artistes, reconnoissant que cette règle étoit fondée sur les bornes de l'attention des spectateurs que les poëtes vouloient ménager, pour la fixer plus sûrement, l'adoptèrent eux-mêmes autant que le leur permettoient les sujets qu'il avoient à traiter. Quelquefois même ils forçoient des sujets qui supposoient une grande multiplicité de figures, à se contenter d'un petit nombre ou même d'une seule, dont l'action avoit d'autant plus d'empire sur l'ame des spectateurs, que leur attention n'étoit pas distraite par d'autres objets. Ainsi le peintre Théon, que les anciens ont placé entre leurs artistes

les plus ingénieux, voulant repréſenter un guerrier qui réſiſte ſeul à ſes adverſaires, ne peignit que la ſeule figure de ce guerrier, & laiſſa l'imagination des ſpectateurs ſe peindre à elle-même les ennemis qui étoient cenſés hors de la toile. Les récits des temps héroïques & les poëmes d'Homère ſont remplis d'actions qui ſe paſſent entre un petit nombre de figures, & c'étoit ces actions ſimples que l'art ſe plaiſoit ſurtout à traiter.

» A l'égard du repos dans la compoſition, dit Winckelmann, on ne voit jamais dans les ouvrages des » anciens artiſtes, comme dans ceux des modernes, » de ces foules où chacun s'empreſſe de ſe faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences de peuple, où l'on diroit que l'un veut » monter ſur l'autre. Les compoſitions de l'antiquité » reſſemblent à des aſſemblées de perſonnes qui marquent & exigent de la conſidération ».

Quoiqu'il ne faille pas chercher des grouppes dans la compoſition du plus grand nombre des bas-reliefs dont la forme allongée ne permettoit pas ce genre d'ordonnance, Winckelmann penſe que les anciens entendoient bien l'art de groupper. Il le prouve par le bas-relief de la mort de Méléagre & par des peintures d'Herculanum, & ſoutient que, même à cet égard, les anciens peuvent ſervir de modèles aux modernes. Il eſt certain que dans cette partie, comme dans toutes les autres, on peut puiſer chez eux des leçons de ſageſſe, & remarquer une attention conſtante à éviter tout ce qui peut ſentir l'affectation. On voit qu'ils ont bien grouppé quand ils l'ont voulu; mais on voit qu'ils n'ont jamais paru chercher à faire des grouppes.

Comme leurs orateurs connoiffoient l'antithèfe, de même, continue l'antiquaire, leurs artiftes connoiffoient le contrafte. Mais leurs orateurs & leurs artiftes fe font défendu de prodiguer, d'affecter le contrafte & l'antithèfe. Ces deux moyens correfpondans de deux arts divers, doivent être naturels & naître du fujet: ils doivent furtout être épargnés, & il faut bien fe garder de croire que le contrafte foit le plus grand effort du génie, qu'il foit tout, qu'il remplace tout, qu'il excufe tout.

Winckelmann affigne à l'antiquité grecque quatre ftyles différens: le ftyle ancien qui dura jufqu'à Phidias; le grand ftyle qui fut imprimé à l'art par ce célèbre ftatuaire; le ftyle de la grace introduit par Praxitèle, Apelle, Lyfippe; le ftyle d'imitation, pratiqué par la foule des artiftes qui furent les imitateurs de ces grands maîtres.

Les monumens les plus authentiques de l'ancien ftyle, font les médailles dont le coin & l'infcription annoncent une haute antiquité.

L'écriture, dans ces infcriptions, eft de droite à gauche, à la manière de l'écriture hébraïque; ufage abandonné long-temps avant Hérodote, puifque, pour marquer le contrafte des ufages de l'Egypte avec ceux de la Grèce, il dit, entre autres chofes, que les Egyptiens écrivoient de droite à gauche. La ftatue d'Agamemnon à Elis, ouvrage d'Onatas, avoit une infcription de droite à gauche: Onatas floriffoit environ cinquante ans avant Phidias; c'eft dans la période de temps qui fépara ces deux artiftes, qu'on doit placer la ceffation de cet ufage.

Dans les ouvrages de l'ancien ftyle, aucune partie

ne ſe diſtingue par la beauté de la forme ni par la proportion de l'enſemble. Le deſſin des yeux eſt allongé & applati; on voit qu'à cet égard, on n'avoit pas encore entièrement abandonné la manière que les écrivains attribuent à l'ancien Dédale. La ſection de la bouche va en remontant vers les côtés, ce qui forme auſſi le caractère des ouvrages égyptiens & de ceux de l'ancien ſtyle des Etruſques. La forme du menton eſt pointue & termine déſagréablement l'ovale de la tête. Les boucles des cheveux ſont rangées en petits anneaux & reſſemblent aux grains ſerrés d'une grappe de raiſins. Enfin on ne peut décider à l'inſpection des têtes, le ſexe auquel elles appartiennent: Pline avoit remarqué ce défaut de la part des anciens, puiſqu'il marque le temps où les artiſtes commencèrent à diſtinguer les deux ſexes.

Voilà ce qu'on peut inférer de l'inſpection des médailles, & ce qui eſt confirmé par celles des ſtatues. La Pallas en marbre de la Villa Albani eſt la plus ancienne qui nous reſte. Si elle étoit de baſalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête eſt ſemblable à celles des médailles dont nous venons de marquer le caractère.

A juger de la compoſition des artiſtes de ce temps par les petites figures des médailles, on voit qu'ils recherchoient les actions violentes & les attitudes outrées: c'eſt une conformité de plus qu'ils avoient avec les Etruſques, auxquels d'ailleurs ils reſſembloient parfaitement. Obſervation qui doit rendre timide à donner aux Etruſques certains ouvrages par la ſeule inſpection du ſtyle, quand on peut douter d'ailleurs s'ils leur appartiennent en effet: obſervation qui peut,

en même temps, fournir une utile leçon aux modernes; elle leur apprend que lorsqu'ils cherchent à donner à leurs figures ces grands mouvemens qu'ils croyent seuls capables d'animer leurs compositions, ils ne font que se rapprocher des temps où les Grecs étoient encore barbares, & s'éloigner de ceux où ils avoient fait une étude profonde de la véritable beauté. Plus ils méditeront sur leur art & sur la nature, plus ils reconnoîtront que le beau ne se trouve que dans les mouvemens modérés, & ces méditations ne les aideront pas moins à se rapprocher des grands maîtres que la Grèce a produits dans les plus beaux temps de l'art, que l'étude de leurs chefs-d'œuvre. C'est par des méditations semblables, ou par un heureux naturel plus puissant que toutes les réflexions, que le Sueur s'est élevé à un excellent style, quoiqu'il ait eu peu d'occasions d'étudier l'antique. S'il connoissoit peu les anciens, il avoit leur ame, & il y trouvoit les mêmes principes.

On peut observer, quant à l'exécution, que les artistes de l'antiquité atteignirent à la finesse des détails, avant de connoître la beauté de l'ensemble. C'est ce dont on trouve la preuve dans la Pallas de la Villa Albani. La forme du visage est barbare & mesquine; la draperie offre la manœuvre la plus fine & la plus soignée.

Cet extrême fini se remarque aussi chez les modernes dans les temps de la renaissance de l'art, que l'on peut comparer à ceux de l'art naissant chez les anciens. Les Hollandois, qui ont conservé cette partie, ont négligé, & semblent n'avoir pas même connu la beauté.

Le style ancien peut se subdiviser lui-même en diffé-

rens ſtyles: on peut remarquer la période où il ſortoit du berceau, & celle où il s'approchoit de la perfection. A le conſidérer dans ces derniers temps, il attriſte par ſon extrême auſtérité: il a du caractère, mais il n'a point de charmes; il peut étonner, mais il eſt incapable de plaire. Le deſſin en eſt énergique, mais dur, mais ſans graces; fort d'expreſſion, mais ſans beauté.

Le ſtyle ne ſuffit pas pour faire reconnoître l'âge d'une production de l'art. Il a été ſouvent imité dans des temps poſtérieurs, peut-être pour imprimer plus de reſpect; peut-être pour ſatisfaire des amateurs à qui plaiſoit la manière des anciens maîtres; peut-être auſſi quelquefois par des motifs religieux.

Winckelmann caractériſe le ſecond ſtyle par la grandeur. Il étoit grand, mais il n'étoit pas encore beau, puiſqu'il lui manquoit la grace qui donne le charme à la beauté. » La nature apprit, dit-il, aux réformateurs de l'art, à paſſer des parties trop prononcées » & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus » libres & plus coulans; à modérer, à adoucir les » attitudes forcées & les actions violentes; enfin à » étaler moins de force & de ſcience, & à répandre » plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclete, » Scopas, Myron & d'autres maîtres ſe rendirent célèbres par cette réforme de l'art. Leur ſtyle peut » être appellé le grand, parce que le principal objet de » ces artiſtes paroît avoir été de combiner la beauté avec » la grandeur. Il faut bien diſtinguer la dureté de » l'auſtérité, pour ne pas confondre deux choſes toutes » différentes: par exemple, il ne faut pas prendre pour » un reſte de la dureté & de la ſécherеſſe de l'an-

» cien ſtyle, cette indication marquée & tranchante » des ſourcils qu'on trouve conſtamment dans les » figures de la haute beauté. Ce caractère reſſenti du » deſſin eſt fondé ſur les idées de la beauté ».

Ce n'eſt pas cependant que le deſſin du haut ſtyle n'ait affecté de conſerver, en effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prêtoient de la grandeur; telles ſont les lignes droites, tels ſont les méplats un peu exagérés. C'eſt ce que Pline ſemble avoir indiqué quand il parle de quarrés & d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quoique de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une ſorte de grandeur, en accuſant certaines formes par des quarrés & des angles plus reſſentis qu'ils ne ſont dans la nature, & ont aimé à laiſſer dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ébauches des ſtatuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illuſtré le ſecond ſtyle chez les Grecs, étoient les légiſlateurs des proportions, ils auront ſacrifié quelque choſe de la beauté coulante des formes, au plaiſir de donner un caractère impoſant à leur deſſin, & d'accuſer fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette ſavante affectation de ce que les artiſtes appellent *ſentiment*, devoit imprimer à leurs figures quelque choſe qui reſſembloit à la dureté, quand on les comparoit aux ouvrages de l'âge ſuivant, celui de la grace.

Mais Winckelman obſerve, avec raiſon, qu'il faut ſe défier du témoignage des écrivains, parce que ces écrivains n'étoient pas de grands connoiſſeurs.

Ne voyons-nous pas, que, chez les modernes, la correction & la fermeté du dessin de Raphaël, qui est bien éloignée de la dureté, a paru dure à quelques écrivains qui ne connoissoient point l'art, & qui comparoient la manière de ce maître à la mollesse des chairs & aux contours arrondis du Corrège? Ils ne s'appercevoient pas que cette mollesse étoit quelquefois exagérée, & que cet arrondissement étoit souvent payé par des incorrections.

Si l'on en croit Quintilien, Calon & Hégésias étoient durs & ressembloient aux Toscans, Calamis fut moins dur, & Myron eut plus de mollesse que tous ces artistes. (Inst. orat. l. 12, c. 10.) Consultez ensuite Pline: vous verrez qu'il reproche de la dureté à ce Myron, qui, suivant Quintilien, se distingua par la mollesse. (Plin. Hist. Nat. l. 34, c. 19.) Mais si vous lisez ensuite Lucien, dans son Dialogue intitulé *les Images*, il se trouvera que ce Calamis qui avoit paru si dur à Quintilien, avoit fait la statue de l'Amazone Sosandra, l'une des quatre figures qu'on admiroit le plus par l'aimable expression de la beauté. L'air modeste de cette Amazone, son sourire agréable & furtif, sont des qualités bien opposées au caractère de la dureté, qui ne peut traiter avec succès que les expressions fières & terribles.

Winckelmann donne, comme les monumens les plus considérables du grand style, Niobé & ses filles, & une Pallas qu'il ne faut pas confondre avec celle qu'il a présentée comme un modèle du premier style, quoiqu'elle se trouve de même dans la Villa Albani. La tête de cette figure, conservée dans sa beauté primitive, lui semble digne des grands statuaires de l'âge

où elle fut faite. Elle porte le caractère de la haute beauté, & en même temps la forte de dureté qui désigne le style ancien. On voit qu'il manque à sa physionomie une certaine grace, & l'on voit en même temps qu'il eût été facile de la lui donner par un trait plus moëlleux & plus arrondi. Les figures du grouppe de Niobé n'ont pas, suivant Winckelmann, cette dureté antique qui fixe l'âge de la Pallas: la hauteur de son style est caractérisée par la grandeur, par la simplicité qui règnent dans les airs de tête, dans les contours, dans les draperies, dans l'exécution. Les formes sont si simples, qu'elles ne paroissent pas avoir été établies par un effort de l'art, mais enfantées par une pensée créatrice, pour qui concevoir & produire n'est que l'acte d'un même instant.

Le troisième style est spécifié par le nom de beau: le caractère qui le distingue est la grace. Tous les angles saillans furent rejettés de ce style; les artistes qui l'introduisirent n'adoptèrent que les contours les plus purs. Lysippe fut peut-être celui qui ouvrit cette carrière nouvelle, en s'attachant plus que ses prédécesseurs à imiter dans la nature ce qu'elle a de doux, de pur, de coulant, d'agréable. Il évita les formes trop quarrées qu'avoient affectées les maîtres du second style, pour donner à leurs ouvrages un caractère plus imposant; il crut que le but de l'art étoit moins d'étonner que de plaire, & que l'intérêt des artistes étoit de préparer les spectateurs à l'admiration par le plaisir, & non de les réduire au seul plaisir qui suit l'admiration & qu'elle ne produit pas toujours. D'après cette théorie, il dut donner à ses figures les contours coulans qui sont toujours agréables, & non ces con-

tours fiers & heurtés qui étonnent. Mais d'ailleurs la conformation de la beauté, consacrée par les habiles maîtres du second style, fut respectée par ceux du troisième : ils en firent le fondement de leur art, parce qu'elle avoit été établie d'après la belle nature. Ainsi l'art, en se vouant aux graces, ne sacrifia de sa première grandeur que ce qu'elle avoit d'exagéré.

La grace peut se trouver avec la plus haute beauté, & lui communique le don de plaire. Elle se manifeste dans tous les mouvemens, dans toutes les attitudes & même dans l'immobilité. Elle se montre jusques dans l'agitation des cheveux, jusques dans le jet des draperies. Le principe de la grace est dans la belle nature; il devoit donc se trouver dans le haut style qui étoit fondé sur la correction, sur la précision du dessin; mais ce principe ne fut développé que par les maîtres postérieurs qui s'en occupèrent davantage.

La grace n'entroit dans le haut style, qu'autant qu'elle se trouvoit à la suite de la beauté, que les artistes de ce temps cherchoient dans l'accord des parties ou dans la fierté de l'expression. Mais elle est délicate, & ils durent souvent la détruire en voulant trop exprimer : elle existoit dans la beauté qu'ils prenoient pour modèle ; mais en voulant trop ressentir ce qui caractérisoit les belles formes, ils effaçoient ce qui les rendoit gracieuses. Ils n'avoient sur le beau que des idées austères, & pour eux, la grace même, quand ils la rencontroient, étoit fière & imposante : on ne la reconnoissoit plus, parce qu'elle ressembloit trop à la majesté.

Les artistes du beau style donnèrent à la grace un charme plus attrayant, & remplacèrent la fierté

par l'aménité. C'étoit, dit Winckelmann, la fière Junon qui, pour être sûre de plaire, emprunte le ceste de Vénus. Il croit que les peintres furent les premiers à cultiver cette grace, que Parrhasius en fut le père, & qu'elle se communiqua sans réserve à Apelles. Les statuaires l'empruntèrent des peintres, & tous les ouvrages de Praxitèles se distinguèrent par la grace.

Si l'expression osoit se montrer dans ses mouvemens violens & impétueux, elle nuiroit à la grace, elle détruiroit l'harmonie du beau style. La plus grande douleur elle-même ne se montra donc que concentrée, telle qu'on la voit dans le Laocoon. La joie n'osa s'épanouir jusqu'au point où elle commence à grimacer; il lui fut ordonné de réprimer les explosions par lesquelles elle dégrade la beauté : elle n'osa paroître que dans son aimable douceur, & ajouta de nouveaux traits aux graces, & à la beauté des charmes plus touchans : telle on la voit sur le visage d'une Leucothoé qui est au Capitole.

La grace ne craint point de s'allier à des formes qui ne s'accordent point avec l'idée de la beauté parfaite, & l'on peut même dire alors que, dans l'ouvrage de l'art ou de la nature, elle répare ce qui manque de beauté: on est même souvent tenté de croire que ce qu'elle a donné l'emporte sur ce qui manquoit. Ce n'est plus, il est vrai, la grace héroïque; c'est celle qui peut accompagner la vie commune; c'est celle qu'on trouve si touchante dans les enfans, dont les formes n'ont point encore éprouvé les développemens qui peuvent les conduire au vrai beau; c'est celle qu'on peut rencontrer dans des réduits champêtres, & qu'on ne trouve jamais dans les Cours, où

l'art a lutté trop puiſſamment contre la nature. Cette grace ſe trouve ſur quelques têtes de faunes & de bacchantes. Souvent ces têtes ne ſeroient pas à l'abri du reproche, ſi l'on vouloit les juger ſuivant les règles ſévères du beau. Tantôt le profil en eſt commun & trop applati ; tantôt le nez en eſt trop enfoncé ; tantôt le ſourire en fait relever les angles de la bouche. Cette même grace, ces mêmes défauts ſe trouvent dans les têtes du Corrége. Souvent même les angles des yeux y ſont un peu trop relevés. Enfin elles ne ſont pas belles, mais elles plaiſent ; ſi ce maître, comme le penſent Mengs & Winckelmann, a pu connoître l'antique, c'eſt dans les figures de faunes & de bacchantes qu'il l'a ſur-tout étudié.

On voit, à la Villa Albani, une ſtatue de bacchante d'une très-belle conſervation. Elle doit être placée, dans ſon genre, entre les figures idéales, & mérite même d'être comptée au nombre de celles à qui l'on a voulu donner la ſorte de beauté qui leur convenoit. Elle a le nés applati, & les angles extérieurs des yeux tirés en haut, de même que ceux de la bouche. On ſait que c'étoit le caractère convenu chez les anciens pour les têtes de faunes, & on voit qu'ils ont voulu l'imprimer à celles des bacchantes qu'ils leur donnoient ordinairement pour compagnes. Les caractères que nous venons de décrire, & qui ſeroient juſtement qualifiés de défauts dans les têtes nobles, devenoient la grace de ces ſortes de têtes.

Toutes les ſortes de graces ont été connues des anciens, & le temps qui a exercé tant de ravages ſur leurs chefs-d'œuvre, a reſpecté des modèles de toutes. Un Cupidon endormi, à la Villa Albani ; un enfant qui

qui joue avec un cygne, au Capitole; un autre enfant monté ſur un tygre, avec deux amours dont l'un cherche à l'effrayer en lui préſentant un maſque, ſuffiſent à prouver que les anciens ont réuſſi à repréſenter la grace dans la nature enfantine. » Mais, continue » Winckelmann, le plus bel enfant que l'antiquité » nous ait tranſmis, quoiqu'un peu mutilé, eſt un » petit ſatyre d'environ un an, de grandeur naturelle, » & conſervé à la Villa Albani. C'eſt un bas-relief, » mais d'une ſaillie ſi marquée, que preſque toute la » figure eſt de ronde-boſſe. Ces monumens doivent dé» truire un préjugé, qui eſt devenu une opinion en » quelque ſorte inconteſtable; c'eſt que les artiſtes » antiques ſont fort inférieurs aux modernes pour la » configuration des enfans ».

Nous voici parvenus, ſur les pas du ſavant que nous avons pris pour guide, au quatrième ſtyle, celui d'imitation.

La grande réputation que ſe firent, avec tant de juſtice, les Praxitèles, les Apelles, nuiſit à l'émulation de leurs ſucceſſeurs. Comme les artiſtes qui les ſuivirent déſeſpérèrent de les ſurpaſſer, & même de les atteindre, ils bornèrent toute leur ambition à les imiter, & l'on ſait que les imitateurs ſont toujours au-deſſous des maîtres qu'ils ſe propoſent pour modèles. On conçoit pour ces maîtres un reſpect ſi religieux, que l'on finit par regarder leurs talens comme ſupérieurs à l'humanité, & l'on ne rougit pas de reſter au-deſſous d'eux. Bientôt même ce n'eſt plus eux que l'on prend pour modèles, mais ceux qui les ont imités avec le plus de ſuccès: avec le temps enfin, on ne voit plus que des imitateurs de ces imita-

teurs. Enſuite on ceſſe même de s'occuper de ces anciens modèles & de ceux qui les ont ſuivis ; on ſe livre ou à la manière de quelques artiſtes qui ont acquis une réputation ſubalterne à la faveur de la dégradation du goût, ou l'on cherche à ſe diſtinguer par des manières de caprice & de mode. Telles ſont les révolutions qu'ont éprouvées les arts chez les anciens & chez les modernes.

Quand les artiſtes grecs eurent ceſſé de chercher le beau, ils voulurent ſe diſtinguer par le fini des détails. Pour éviter la dureté du grand ſtyle, on donna dans une manière ronde & molle. On s'attacha à rendre ſur le marbre des détails auxquels ſe refuſe ſa fragilité, & qu'on n'avoit haſardé juſques-là que ſur le bronze. Ceux qui furent frappés de ces défauts, imitateurs comme les autres, ne firent que changer l'objet de leurs imitations. Ils tentèrent de renouveller ce que Winckelmann appelle l'époque du grand ſtyle, & ils n'en imitèrent que le défaut ; c'eſt-à-dire, que cette grandeur exagérée des formes qui en impoſe, mais qui neglige trop les recherches du vrai. C'étoit faire retourner l'art ſur ſes pas au lieu de le faire avancer : c'étoit le rapprocher de la manière égyptienne. Cette pratique qui ne négligeoit pas ſeulement les petites formes dont l'art ne doit que rarement s'occuper, mais encore le ſentiment des chairs & les organes du mouvement, étoit expéditive ; & c'eſt peut-être ce que Pétrone nommoit *artis compendiariam*, & Pline *vias compendiarias*, un abregé de l'art. Enfin, tout fut perdu, quand, au goût des grands ouvrages, ſuccéda celui des grotteſques. Vitruve s'étoit plaint de cette mode deſtructive, & pluſieurs milliers de

tableaux, trouvés dans les fouilles d'Herculanum & des autres villes ensévelies ſous les cendres du Véſuve, prouvent qu'elle avoit envahi les arts au moment de cette funeſte explosion.

Quand le goût fut gâté, quand on eut perdu l'amour de l'art, quand une ſtatue ne fut plus qu'une ſtatue, & qu'on ne daigna plus examiner ſi elle étoit belle; quand enfin, ce qui arrivera toujours, la ſatiété eut amené l'indifférence, on ôta quelquefois la tête à des ſtatues, pour les remplacer par d'autres traitées dans la manière qui étoit à la mode, ou repréſentant quelques perſonnages qu'on vouloit honorer. Ainſi peut-être des têtes, ouvrages de Lyſippe, de Praxitèles, furent détruites, pour y ſubſtituer l'ouvrage de quelques artiſtes obſcurs & dignes de l'obſcurité.

Il vint auſſi un temps où l'on eut tant de ſtatues, qu'on ne ſe ſoucia plus de s'en procurer de nouvelles. Alors on ne fit plus que des buſtes, des portraits, & ces genres inférieurs ſe ſoutinrent quand on ne fit plus d'ouvrages capitaux. Les perſonnes qui ne connoiſſent pas les arts pourroient croire que ces ſculpteurs en portraits les firent d'autant plus beaux qu'ils ſe conſacroient entiérement à ce genre; mais l'expérience prouve que les genres ſubalternes ſe dégradent eux-mêmes, quand les genres ſupérieurs ne ſont plus cultivés, & que l'on ne peut guère avoir de grands ſuccès dans les genres inférieurs, quand on n'a pas ſoi-même cultivé le plus grand genre.

Les artiſtes des beaux ſiècles avoient négligé les petites parties de la nature: ce fut à les exprimer que les artiſtes des âges ténébreux firent conſiſter une partie de leur talent. On voit que dans les temps inférieurs,

dans le fiècle où fut élevé l'arc de Septime-Sévère, on affectoit de prononcer fortement les veines. On a eu foin de les exprimer, fur cet arc, même à des figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées : triple faute ; la première, de s'arrêter à des détails qui échappent aifément à la vue, dans un monument dont le travail ne devoit pas être fort voifin de l'œil ; la feconde, de donner à des femmes une force qui ne s'accorde point avec la délicateffe de leur fexe ; la troifième, de donner à des déeffes un des caractères de l'humanité périffable ; erreur que n'auroient point commife les artiftes de la belle antiquité, parce qu'elle étoit contraire à leur mythologie qui ne donnoit point de fang aux dieux. Les modernes n'ont que trop fouvent imité ce procédé de l'art dégradé des anciens, qui, dans fa dégradation même, fe foutint avec beaucoup plus de luftre à Rome que dans les provinces & les colonies.

Il faut ajouter, que, dans le déclin de l'art, les artiftes n'oublièrent pas entiérement la grandeur de leurs maîtres, & retinrent toujours quelque chofe de la fublimité de leurs principes. En général, les airs de tête confervèrent une idée de la beauté antique ; les attitudes, les ajuftemens ne s'éloignèrent pas de la fimplicité. Jamais, dit Winckelman les anciens ne fe laifsèrent éblouir par cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette foupleffe contournée, enfin tous ces défauts auxquels les modernes ont donné tant de prix. L'école dégénérée & prefque expirante confervoit toujours quelque chofe de la grandeur & de la fimplicité de fon ftyle, & fes derniers ouvrages nous donnent encore d'utiles leçons,

Ce qui la soutint, peut-être, c'est que l'on continua toujours de copier des ouvrages des anciens. On connoît d'excellentes statues du troisième siècle, dont on ne peut faire honneur à cet âge, & qu'on doit regarder comme des copies d'ouvrages antérieurs : ce n'est qu'à la manière dont sont traités les cheveux, qu'on peut reconnoître le temps où elles ont été faites.

Après nous être fait une idée de la théorie des anciens, il nous reste à connoître les détails de leur pratique.

L'argile est la première matière qui soit employée par l'art; c'est par elle que nous devons commencer à traiter de la partie méchanique des Grecs. On voit, par la figure du statuaire Alcamène, sur un bas-relief de la Villa Albani, qu'ils la travailloient, ainsi que les modernes, avec l'ébauchoir : mais ils se servoient aussi des doigts, & même des ongles, pour rendre les parties les plus délicates.

La connoissance de cette pratique des anciens a découvert à Winckelmann le vrai sens de quelques expressions communes des Grecs qui n'avoit pas été saisi par les savans. Comme il entendoit mieux les procédés des arts que tous les érudits qui se sont occupés des anciens auteurs, il est naturel qu'il ait mieux saisi des passages dont la signification leur étoit échappée, parce que c'étoit dans ces procédés des arts qu'il en falloit chercher l'interprétation. Du mot ὄνυξ, dit-il, qui signifie l'ongle, les Grecs avoient formé les mots ὀνυχίζειν, ἐξονυχίζειν, pour signifier qu'on donnoit les dernières touches, ou littéralement, *les derniers coups d'ongle à son modèle* ; &

par métaphore, pour dire qu'on terminoit quelque chose. Quand on vouloit exprimer que l'opération la plus difficile étoit de terminer, on disoit, *le moment où la terre glaise est sous l'ongle* : ὅταν εἰς ὄνυχα ὁ πηλος ἀφικεται. C'étoit aussi par allusion à l'art de modeler, que les Latins, en parlant d'un homme bien fait, disoient *ad unguem factus homo*. C'est par une métaphore semblable, prise de l'art de tourner, que nous disons, *un homme fait au tour*. Au lieu de dire qu'un auteur avoit châtié son ouvrage au point de n'y laisser rien à desirer, les Latins disoient : *Castigavit ad unguem*.

Ceux qui liroient dans le Comte de Caylus que les sculpteurs grecs ne faisoient pas de modèles avant de travailler le marbre, pourroient se laisser entraîner par l'autorité respectable de cet antiquaire, qui d'ailleurs semble appuyé d'un passage de Diodore de Sicile. Ils se croiroient en droit, d'après cette fausse découverte, de mépriser les statuaires modernes, comme des ouvriers timides. Il n'est donc pas inutile de faire connoître que cette fausse opinion a été renversée par Winckelmann. Il suffit, pour la combattre, de citer, d'après lui, une pierre gravée du cabinet de Stosch : elle représente Prométhée occupé à sculpter la figure de l'homme, & se servant d'un à plomb pour mesurer, d'après son modèle, les proportions de son ouvrage. Diodore a seulement voulu dire que le compas suffisoit aux Egyptiens ; mais que les Grecs consultoient encore leurs yeux pour donner la grace, & la véritable beauté des proportions à leurs figures.

Au reste, il ne faudroit pas nier que les Grecs quelquefois ont pu faire des ouvrages de sculpture

ſans en avoir auparavant préparé le modèle. Ce procédé hardi a été plus d'une fois employé par des modernes, & même par des ſculpteurs qui ne ſont point placés aux premiers rangs des artiſtes.

Les anciens, ainſi que les modernes, ont fait des ouvrages en plâtre : il ne reſte plus aujourd'hui, dans ce genre, que des bas-reliefs, & l'on a lieu d'être ſurpris que le temps ait reſpecté une matière ſi fragile. Les plus beaux de ces monumens ont été trouvés à Bayes : ils appartenoient à la voûte de deux chambres & d'un bain. Le travail en eſt doux & peu ſaillant, tel qu'il convenoit de le faire ſur une ſubſtance peu ſolide : mais pour donner aux figures une apparence de dégradation à laquelle s'oppoſoit leur foible ſaillie, les artiſtes ont indiqué, par des contours profondément tracés, les parties qui doivent ſe diſtinguer en relief ſur la ſurface plane. On haſardoit cependant quelquefois des parties ſaillantes, & même quelques-unes qui étoient entiérement de relief ; telle étoit la main d'un Perſée tenant la tête de Méduſe, dans un bas-relief trouvé à Pompeia : cette main étoit aſſujettie par une verge de fer.

On ne faiſoit guère en ivoire & en argent que de petits ouvrages. L'art de les travailler ſe nommoit *toreuticé.* Winckelmann a raiſon de dire que ce mot ne vient point de *tornos*, tour, inſtrument des tourneurs : mais je me garderois d'aſſurer avec lui qu'il vînt de *toros*, adjectif, qui ſignifie *clair*, *exact*, parce que, dit-il, le relief de ces ouvrages les rendoit plus clairs aux ſpectateurs que les travaux en creux, qu'on nommoit *anaglyptes*. J'aimerois mieux croire que le nom de l'art appellé *toreuticé*, vient de l'inſtrument

nommé *toros*, qui pouvoit être une ſorte de ciſelet.

Les Grecs tailloient le plus ordinairement dans un ſeul bloc leurs ſtatues de marbre. Cependant il eſt prouvé par les monumens eux-mêmes, que ſouvent ils travailloient les têtes ſéparément, & que, quelquefois, ils ſuivoient auſſi pour les bras cette ſingulière pratique. Les têtes du fameux grouppe de Niobé, ont été adaptées après coup aux figures auxquelles elles appartiennent.

Il eſt prouvé par une figure moyennement coloſſale qui repréſente une rivière, & qui eſt conſervée à la Villa-Albani, que les anciens ébauchoient leurs ſtatues de la même manière que les modernes; car la partie inférieure de cette ſtatue eſt à peine dégroſſie. On voit auſſi que, comme les modernes, ils aſſujettiſſoient à la figure, par un ſoutien épargné dans le marbre même, les membres iſolés, afin de pouvoir les travailler ſans riſque de les briſer. On remarque qu'ils avoient pris même cette précaution à des ſtatues pour leſquelles elle n'étoit pas abſolument néceſſaire.

On voit, par un paſſage de Pline, qu'ils étendoient un vernis ſur leurs ouvrages de marbre, & qu'un peintre, nommé Nicias, étoit le verniſſeur des ouvrages de Praxitèles. On ſait qu'ils poliſſoient le plus grand nombre de leurs ſtatues, même coloſſales; méthode qu'on ne ſauroit approuver, puiſqu'il eſt toujours à craindre que l'opération du poliment ne faſſe perdre les touches les plus fines & les plus ſavantes, d'autant plus que cette opération n'eſt pas ordinairement exécutée par le maître.

Winckelmann croit qu'après l'opération du poliment à la pierre-ponce, les anciens repaſſoient ſouvent l'ou-

vrage tout-entier avec l'outil, ne laiſſant aucune partie ſur laquelle ils ne promenaſſent le ciſeau. Mais pourquoi auroient-ils fait précéder cette opération de celle du poliment? Le Laocoon eſt le plus bel exemple des ſtatues terminées au ciſeau ſeul, ſans avoir été fatiguées par le poli : l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle ſcience & quelle dextérité l'artiſte a promené l'inſtrument ſur tout ſon ouvrage, pour ne pas perdre les touches ſavantes par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque choſe de brut à ce qu'on peut nommer l'épiderme de la ſtatue, & ce brut eſt bien plus agréable à l'œil du connoiſſeur, que la ſurface luiſante que donne le poliment, & qui jette un éclat ſi vif ſur les parties frappées de la lumière, que l'œil ne peut bien diſtinguer le travail de l'artiſte.

Aux ſtatues de porphyre, les anciens faiſoient ordinairement la tête & les extrêmités de marbre. Il eſt vrai que l'on voit à Veniſe quatre figures entièrement de porphyre; mais elles ſont l'ouvrage de Grecs du moyen âge. Dans les figures d'albâtre, ils avoient coutume de faire en bronze la tête & les extrêmités.

Les reſtaurations faites par les anciens ne ſont pas du nombre des choſes les moins curieuſes qui ſoient parvenues juſqu'à nous. On voit qu'ils reſtauroient les parties mutilées de la même manière qu'on le fait de nos jours, en pratiquant un trou dans la partie endommagée, pour y introduire & y fixer un tenon qui aſſujettiſſoit la partie nouvelle. Ce tenon étoit quelquefois de fer; tel eſt celui du Laocoon qui eſt pratiqué derriere la baſe. Mais l'airain étoit juſtement préféré au fer, parce qu'il n'eſt pas de même ſujet à la rouille.

Le fer tache le marbre quand l'humidité s'y introduit, & ces taches prennent, avec le temps, une fort grande étendue. On voit à une ſtatue, dont la tête, aujourd'hui perdue, fut autrefois aſſujettie par un tenon de fer, que la rouille a taché de jaune la moitié de la poitrine. Auſſi, pour éviter cet inconvénient, les anciens employoient-ils ordinairement l'airain même aux tenons des colonnes & des pilaſtres.

Il reſte des ſtatues qui ont été mutilées dans des temps de l'antiquité où l'art étoit encore floriſſant : ces outrages contre les productions de l'art ont été vraiſemblablement exercés dans des temps de guerre, où les vainqueurs exerçoient leur vengeance même ſur les monumens.

Les anciens préparoient comme nous, par un alliage d'étain, le bronze deſtiné aux fontes. Si l'étain n'y eſt pas mêlé en aſſez grande quantité, l'airain n'eſt pas aſſez fluide pour ſe répandre dans les jets. Les ouvriers de Rome, diſent alors que l'airain eſt enchanté : expreſſion fondée ſans doute ſur quelques idées ſuperſtitieuſes. Benvenuto Cellini raconte lui-même qu'ayant préparé la fonte d'une ſtatue, & fait chaſſer le tampon qui bouchoit le fourneau, il alla ſe mettre à table, croyant ſa préſence peu néceſſaire pendant l'écoulement du métal. Il y étoit à peine, quand les ouvriers vinrent lui annoncer que le bronze ne couloit pas. Auſſi-tôt il ſe ſaiſit des plats & des aſſiettes d'étain, les jette dans la matière en fuſion, lui donne par ce moyen la fluidité néceſſaire, & aſſure le ſuccès de l'opération.

Les anciens fondoient quelquefois en cuivre jaune ; ils le choiſiſſoient de préférence pour les ſtatues qui

devoient être dorées. Tels sont les quatre chevaux du portail de Saint-Marc à Venise. Ils doroient aussi quelquefois les figures de marbre.

Les moules que les anciens préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroissent avoir, au moins quelquefois, différé des nôtres. On croit avoir reconnu, sur les quatre chevaux dont nous venons de parler, que chacun a été fondu dans deux moules différens qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux.

J'ignore s'il est bien prouvé que les anciens aient quelquefois hazardé de faire d'un seul jet des fontes considérables; mais il l'est que, souvent du moins, ils évitoient d'en courir les dangers. Dans les premiers temps, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoient composées de plusieurs pièces, & jointes par des clous. On suivit encore ce procédé dans des temps postérieurs. C'est un fait prouvé par six figures de femmes trouvées à Herculanum, les unes grandes comme nature, les autres au-dessous de cette grandeur. Les têtes, les bras, les jambes sont fondues séparément, & le tronc même est de plusieurs jets. Les pièces sont jointes par des attaches que leurs formes, semblables à des queues d'hirondelles, a fait nommer queues d'aronde. Ces figures ont des manteaux composés de deux pièces, qui se joignent sur les épaules, où ils sont représentés boutonnés.

Par ces procédés timides, les anciens sembloient devoir se garantir de manquer leurs fontes, & cependant ils ne laissoient pas de les manquer quelquefois. On remarque encore des remplissages ajustés avec des cloux, qui témoignent les défauts de la fonte.

Dans les temps les plus reculés de l'art, & dans les

fiècles où il étoit le plus floriffant, les anciens avoient la pratique d'adapter à leurs figures des boucles de cheveux par le moyen de la foudure. C'eft ce que les modernes pratiquent encore pour de petites parties. L'ouvrage le plus ancien de ce genre eft un bufte de femme du cabinet d'Herculanum. La tête eft coëffée de cinquante boucles fur le front & jufqu'aux oreilles, & ces boucles font foudées. Une autre tête du même cabinet a foixante-huit boucles foudées de même. A une autre tête idéale, encore du même cabinet, qui paroît être des plus beaux temps de l'art, & qui eft connue fous le nom de Platon, on voit des boucles foudées aux tempes.

Il s'eft confervé quelques morceaux de bronze antique incruftés en argent : tel eft le diadême de l'Apollon Saurochtonios de la Villa Albani; telles font auffi différentes bafes de figures du cabinet d'Herculanum. Quelquefois on incruftoit en argent les ongles des pieds & des mains : Paufanias le dit, & fon récit eft confirmé par deux petites figures trouvées à Herculanum. Hérode Atticus fit ériger à Corinthe quatre chevaux dorés dont les pieds étoient d'ivoire.

On trouve des yeux incruftés à quelques têtes en bronze & en marbre. Le cabinet d'Herculanum offre de petites figures de bronze avec des yeux d'argent. Dans quelques têtes de bronze, des pierres fines repréfentoient l'iris. On ajoutoit quelquefois aux têtes des prunelles d'un marbre très-blanc & fort tendre, qu'on nomme *palombino*. Quelquefois on faifoit la cornée en argent, & l'on employoit des pierres précieufes de couleurs différentes, pour exprimer la prunelle & l'iris. C'eft ce qu'indique un refte d'argent

qui ſe voit autour des paupières de quelques têtes, & les trous qui ont reçu les pierres dont étoient formées l'iris & la prunelle. Plutarque raconte qu'avant la bataille de Leuctres, à laquelle Hiéron perdit la vie, les yeux tombèrent de ſa ſtatue ; ce qui fut regardé comme un préſage funeſte.

Winckelmann n'oſe aſſurer que l'on connoiſſe avec certitude la manière dont les anciens gravoient en pierres fines. On ſait qu'ils faiſoient uſage de petites pointes de diamans ſerties dans des outils d'acier ; mais tenoient-ils ces outils à la main, ou les ajuſtoient-ils à une roue, comme le font, en général, parmi nous, les artiſtes en ce genre ? Il croit avoir découvert le procédé de la roue ſur des pierres antiques dont le travail n'eſt qu'ébauché ; ce qui prouveroit que la pratique des anciens, à cet égard, ne différoit pas de la nôtre.

On a admiré que les anciens, ſans le ſecours de nos verres oculaires, aient pu exécuter des travaux auſſi ſubtils que ceux qui nous ſont offerts par quelques unes de leurs pierres gravées. Winckelmann, qui ne conçoit pas que l'œil nud puiſſe guider des ouvrages d'une ſi grande fineſſe, ſuppoſe que les anciens ont connu la loupe ou lentille, & que cette découverte, dont ne parle aucun de leurs auteurs, aura été perdue pendant les ſiècles de barbarie. N'eſt-il pas plus vraiſemblable que les graveurs qui ſe ſont diſtingués par une grande fineſſe de travaux, étoient myopes ?

On a prétendu que les Grecs & les Romains, dans leurs bas-reliefs, n'obſervoient aucune dégradation, & donnoient à toutes leurs figures la même ſail-

lie. Cette assertion est détruite par des bas reliefs exposés à Rome dans des lieux publics. Dans l'nn des plus beaux qui soient en cette ville, & qui se voit au palais *Ruspoli*, la principale figure a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & le fond; les différens objets qui composent cet ouvrage ont des dégradations sensibles entre eux. On peut faire la même observation sur un petit sujet représentant une offrande, & sur un sacrifice offert par Titus. Il est donc certain que les anciens, ainsi que nous, connoissoient les bas-reliefs de forte & de foible saillie, & l'on ne doit pas être surpris de ne trouver qu'un petit nombre des premiers, puisque les occasions de les employer avec convenance sont bien moins fréquentes.

OBSERVATIONS *de Mengs sur l'histoire de l'art chez les anciens.*

Les anciens ont dû commencer l'art du dessin par des formes longues, simples & droites, telles que sont les figures des vases étrusques. On voit à Rome plusieurs bas-reliefs antiques de marbre traités dans ce goût, & dont quelques uns paroissent être des ouvrages égyptiens. Si l'on objecte que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, parce que leur climat, leurs exercices & leurs coutumes ont dû former des corps robustes, on peut répondre que l'art n'a pu d'abord imiter la belle nature, ni même la nature dans toute sa vérité, & que les Etrusques n'étoient pas non plus un peuple maigre, mais un peuple fort & vigoureux: cepen:

dant leurs ouvrages en marbre & les deſſins de leurs vaſes ſont maigres & roides.

Il eſt probable que la philoſophie & les ſciences capables d'orner l'eſprit avoient fait des progrès dans la Grèce, avant que l'on s'occupât de la peinture & de la ſculpture, & c'eſt ce qui conduiſit les anciens à tracer une route toute différente de celle que ſuivent les modernes. Ils prirent pour guide le raiſonnement, & non la routine & le caprice, & eurent pour maxime de commencer par les parties les plus néceſſaires, telles que les os & les muſcles; ils paſsèrent enſuite aux proportions, & comprirent que tout ce qu'on peut appeller le néceſſaire, l'utile dans l'art d'imiter les formes humaines, conſiſte dans ces deux parties. Ce furent elles qu'ils cherchèrent d'abord à obſerver, & qui conſtituèrent leur premier goût & leur plus ancien ſtyle.

Auſſi voit-on dans leurs figures une proportion qui ne peut être que le réſultat de principes fixes & certains, & qu'ils avoient calculée ſur la plus belle nature de leur temps & de leur pays. C'eſt ce que prouvent les têtes de l'ancien ſtyle qui ſe reſſemblent toutes. S'ils avoient, comme nous, travaillé ſans principes, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans le ſecond âge, ils s'apperçurent que leur premier ſtyle étoit ſec & meſquin. Ils aggrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de nobleſſe à leurs ouvrages. Ils rétrécirent moins les proportions des corps; mais conſervant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un ſtyle un peu maſſif, quoique d'ailleurs aſſez beau, & qui n'avoit plus la

maigreur de leur premier goût. Nous avons dans ce genre quelques anciennes ſtatues étruſques, qui ſont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère; telle eſt l'Amazone Étruſque. On ne connoît preſque point d'ouvrages des Grecs dans ce ſtyle; mais il eſt probable qu'ils y ont paſſé, & l'on en voit encore un reſte dans le petit nombre de leurs belles productions que le temps a reſpectées. On peut en donner pour témoignages certains, leur front plat, leur nés quarré, leurs ſourcils fortement tranchés, leurs lèvres droites, &c. On connoît entr autres, dans ce goût, une ſtatue de la *Minerva Medica* au palais Giuſtiniani: les contours de cette figure ſont de la plus grande ſimplicité, & on pourroit la rapporter au ſecond ſtyle grec.

Toutes les figures du grouppe de Niobé paroiſſent être imitées d'après d'autres ſtatues faites dans un temps où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs: on y remarque la plus haute perfection dans les proportions; les formes en ſont ſublimes & d'une beauté achevée: mais il y manque encore une certaine morbideſſe qui a été trouvée plus tard. Les lignes de ces figures ſont un peu trop roides, les angles en ſont trop ſentis, & l'on n'y remarque point cette élégance, & ce contour ſi parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres ſtatues grecques, telles que celles de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganymède, &c. On peut penſer que les ſtatues du grouppe de Niobé ont été faites avant le ſiécle d'Alexandre; car on ſait qu'avant cette époque, les Grecs ne s'occupoient que foiblement de la draperie, & qu'ils tâchoient ſeulement d'éviter le ſtyle dur

&

& roide de leur premier temps & la peſanteur du ſecond.

Vers le règne d'Alexandre, on atteignit à la plus haute perfection, en donnant plus de mouvement aux contours & en ôtant à la pierre ſa dureté; les ſculpteurs commencèrent alors à étudier la chair & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. C'eſt vraiſemblablement à la peinture que la ſculpture doit ce dernier effort. Elle même ne dut approcher de ce degré de perfection que dans l'école de Pamphile; on peut même croire que beaucoup de choſes manquoient encore à cette école; mais Apelles, ſon éléve, parut; il aggrandit le goût de ſon temps & en ôta toute la ſéchereſſe. Lui-même diſoit que chacun des autres peintres en particulier ſavoit beaucoup, mais que lui ſeul avoit la grace en partage: il ajoutoit qu'il avoit un grand avantage ſur Protogène, celui de ſavoir le moment où il falloit quitter un ouvrage. Il ne faudroit pas inférer de là qu'il laiſſoit à ſes tableaux quelques négligences, mais qu'il ſavoit éviter tout ce qui conduit à la ſéchereſſe qui eſt la ſuite d'un fini trop recherché.

Les ſculpteurs ouvrirent les yeux en voyant l'élégance & la morbidezze que ce grand peintre mettoit dans ſes ouvrages, & de là naquit le ſtyle admirable & ſublime que l'on reconnoît dans l'Apollon, le Laocoon, &c.

Juſqu'au règne d'Alexandre, les arts s'avancèrent de plus en plus vers la perfection; mais après la mort de ce prince, quoique la peinture & la ſculpture fuſſent toujours plus cultivées, elles ne firent plus de progrès dans les parties capitales. Le ſiècle de ce conqué-

rant peut être comparé à celui qui vit naître Michel-Ange & Raphaël, à ce ſiecle qui produiſit ce qu'on a vu de plus beau depuis la renaiſſance de l'art. En effet, quoique, dans la ſuite, on ſoit parvenu à mieux traiter de certaines parties, on n'a cependant pu juſqu'à nos jours ſurpaſſer, ni même égaler ces grands hommes; & il eſt probable que l'hiſtoire de l'art depuis ſon rétabliſſement ſera à-peu-près celle de l'art dans l'antiquité.

On peut bien avouer que, depuis le règne de Philippe, juſqu'à la chûte des républiques grecques, les arts ne ceſſerent pas de s'enrichir par des découvertes nouvelles : mais elles ne portoient que ſur les moindres parties de l'art, au lieu que, dans les beaux ſiècles, tous les progrès appartenoient aux parties les plus eſſentielles. Ce n'étoit point alors à imiter la légèreté, la fineſſe des cheveux, ou à repréſenter d'autres objets dont l'imitation eſt impoſſible à la ſculpture, que les artiſtes s'étoient arrêtés; on conviendra même qu'ils n'exécutoient pas les draperies auſſi bien que les modernes ; c'étoit l'imitation des grandes parties de la nature qui faiſoit l'objet de leur étude.

Encore après la chute des républiques grecques, il y eut de très grands ſtatuaires qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artiſtes de la Grece. On pourroit même ajouter que le goût moëlleux & délicat a été porté plus loin par ces Maîtres que par ceux des âges précédens : mais ils n'ont pas ſurpaſſé les artiſtes du ſiécle d'Alexandre; ils ne les ont même pas égalés, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination auſſi vaſte, ni l'eſprit auſſi élevé.

Les beaux arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome; mais on ne sauroit établir dans quel temps ils ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins. On pourroit conjecturer il est vrai, que les artistes latins ont eu la manie de gréciser leurs noms, comme plusieurs artistes modernes italianisent le leur; mais il est possible que les artistes de Rome n'aient jamais porté l'art à une assez haute perfection pour mériter d'être distingués.

Nous avons beaucoup de statues qu'on regarde comme des ouvrages des latins, & qui ne sont pas du moins dans le goût grec. Ce qui peut encore faire croire qu'elles n'ont pas été exécutées dans la Grèce, c'est qu'elles n'auroient pas mérité d'en être transportées. Dans la plupart de ces ouvrages, on distingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les bustes des gladiateurs & des soldats. D'ailleurs le style en est dur, comme on le voit par les bustes romains faits d'après nature, tels que ceux de César, d'Auguste, & des consuls qui les ont précédés. Les arts ne paroissent pas avoir eu beaucoup d'éclat à Rome avant le règne de Néron. mais on voit de beaux ouvrages faits du temps de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre faits du temps de Trajan & d'Adrien ont été éxécutés par des Grecs. On y reconnoît leur goût, & dans leurs défauts même, les auteurs de ces ouvrages semblent nous retracer le style des anciens, tant par la simplicité des contours, que par l'accord des proportions & les beaux caractères de têtes.

Les Siciliens ont eu quelque cohse du bon goût

des Grecs, & l'ont même assez long-temps conservé, sans être néanmoins parvenus au même degré de perfection : car ils furent moins corrects, plus roides, plus chargés, & n'ont pas su donner au marbre la même élégance ni la même morbidezze.

On peut reprocher une erreur aux antiquaires : c'est d'avoir voulu chercher la perfection dans des choses qui n'en sont susceptibles qu'à certains égards; par exemple, dans les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la haute perfection des formes, mais seulement celle du style. On n'a pu se proposer en effet que d'y rendre les choses les plus faciles, en évitant celles qui offroient trop de difficulté dans de si petites proportions, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarrasser l'artiste.

On remarque les qualités dont ce genre est susceptible, celles du style, dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui avoient apparemment mérité l'estime des anciens même, puisqu'ils en avoient fait multiplier les empreintes. On y reconnoît qu'ils ont fait consister la beauté dans une belle & noble simplicité. On peut croire que l'art ne s'est dégradé que par le trop grand nombre des artistes, & que, devenu trop commun, il cessa d'inspirer la même estime. Lorsque la Grèce fut tombée sous la domination de Rome, dans le temps de la plus grande splendeur de cette république, temps où l'on ne considéroit que les gens de guerre, les artistes privés de l'espérance de s'attirer de la considération, tombèrent dans le découragement : dès lors il renoncèrent à l'étude de l'art, qui devint une sorte de métier, & qui fut enfin plongé dans un abandon total. Comme rien ne

peut demeurer à un degré fixe, l'art ne faisant plus de progrès déchut rapidement; s'il se releva quelque temps sous des princes qui l'aimoient, les révolutions de l'empire, les guerres successives, le changement de religion, l'abolition des images, l'invasion des barbares portèrent les derniers coups au bon goût, en détruisant ce qui restoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Les beautés & les règles de la proportion paroissent avoir été découvertes par les Grecs & par les Etrusques. Ils reconnurent deux forces dans les principales parties, l'une par laquelle elles agissent, l'autre par laquelle elles sont soutenues; la première exige de la sveltesse & de la légereté, la seconde de la puissance & de la solidité. La découverte des proportions doit appartenir au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le temps de leur premier style; mais y ayant reconnu de la roideur & de la sécheresse, il en changèrent le contour en pinçant moins la partie étroite des articulations, ce qui donna plus de grandiosité à leurs ouvrages; mais ils devinrent plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore su trouver la ligne serpentine & ondoyante.

Ils commencèrent à faire un plus grand usage des lignes convexes, & par elles, ils donnerent encore un plus grand caractère à leurs figures. Ils ne les employèrent que pour les grandes parties. Les ouvrages qui paroissent appartenir à ce temps, semblent étranglés dans leurs inflexions. Ils combinoient les lignes convexes avec les lignes droites: les droites servoient pour les parties

ſaillantes, & les convexes pour les inflexions; c'eſt-à-dire qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide, & qu'à l'endroit où ils vouloient beaucoup ſortir, ils allongeoient beaucoup la ligne droite.

Cette méthode tient de leur premier ſtyle. On le remarque dans le caractère de leurs têtes, où l'on ne voit qu'une ſeule ligne ſaillante depuis la naiſſance des cheveux juſqu'à la pointe du nés; & cette ligne eſt droite. Ils obſervèrent d'abaiſſer les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes: ils portèrent la plus grande attention ſur les formes générales. On voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerva Médica du Palais Jiuſtiniani, & de leurs autres ſtatues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec grand ſoin les parties principales en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, &, depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au bout du nés, il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nés, & enſuite un angle droit va ſe terminer à ſa racine. La partie ſupérieure du nés eſt plate, les deux côtés le ſont également, & les narines ſont à peine marquées; parce qu'on ne vouloit pas interrompre la forme principale du nés, qui, vu de côté, offre un triangle & dont la ſurface eſt une forme plate.

Depuis la racine du nés juſqu'à la partie la plus avancée de la lèvre ſupérieure, ils formèrent un méplat à-peu-près égal en longueur à celui qui partoit du bout du nés & qui aboutiſſoit à ſa racine. Ils tirerent du menton juſqu'à la bouche une ligne preſque droite, & répétèrent un méplat ſur la partie éminente de la

lèvre inférieure. Ils tâchèrent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui forment la mâchoire inférieure. De cette manière, ils procédoient, forme par forme, de l'extrémité d'une partie à l'autre, en se faisant une loi d'en négliger les petits détails, & ce fut ainsi qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & qu'ils atteignirent au second dégré de perfection qui caractérise le second style.

Dans leur troisième style, ils sentirent que, par leur méthode précédente, ils ne rendoient pas l'effet de la chair, & reconnurent que la belle nature offre une variété continuelle qu'ils n'avoient pas encore exprimée. Ils posèrent pour principe que rien ne doit être répété; que la ligne convexe doit conduire à la ligne concave & à la droite, pour exprimer le mouvement & la diversité des contours; qu'aucune inflexion, ni aucune partie saillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ni le même caractère d'un côté que de l'autre, & qu'enfin il faut mettre la plus grande variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Ils ne pouvoient tomber dans l'erreur en suivant cette nouvelle méthode, parce qu'ils l'appuyoient toujours sur les bons principes des styles précédens. Dans le premier, ils s'étoient garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second, en évitant tous les petits détails, il s'étoient assurés du vrai caractère des grandes formes: tout ce qui leur restoit, dans le troisième, étoit de chercher le complément de l'art; ils consiste

dans ce mouvement & cette variété d'où les chofes repréfentées reçoivent la vie.

PARADOXE *de Mengs fur les ouvrages qui nous reftent de l'antiquité.*

Lorfque je confidère, dit Mengs, les productions des anciens dont on a le plus loué la perfection, je ne les trouve pas toutes également dignes des louanges qui ont été prodiguées aux grands artiftes de l'antiquité par tant d'hommes illuftres; ce qui me fait douter que nous poffédions les ouvrages originaux des plus célèbres artiftes de la Grèce. Je m'en rapporte plutôt, fur cet article, à la vérité de l'hiftoire, qu'au témoignage des productions qui font parvenues jufqu'à nous, & lorfque quelques unes d'entre elles me paroiffent ne pouvoir être furpaffées, j'aime mieux m'accufer d'ignorance que de combattre la raifon, qui me dit que ces ouvrages ne font pas les véritables productions originales des grands maîtres.

En effet, il n'eft pas probable qu'on ait laiffé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans le temps qu'on en a enlevé le plus grand nombre des ftatues. Tous les noms que nous lifons fur les marbres antiques font inconnus dans l'hiftoire; plufieurs ont été fallifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tels que celui de Glycon. Phedre nous apprend que, de fon temps, on mettoit déja des noms pfeudonymes fur les ftatues, & tel eft peut-être celui de Lyfippe que porte l'Hercule du Palais Pitti.

Vous me direz, fans doute: quels devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoiffon

pas assez les ouvrages des Grecs pour en parler dignement : & il me semble, à dire le vrai, qu'il seroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au dessin, qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous restent des anciens, pour nous former une juste idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire. On regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous avons sous les yeux, & les artistes modernes en profitent pour excuser leur propre ignorance, en alléguant qu'il se trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité, comme en effet il peut s'en trouver dans les ouvrages les plus sublimes, parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople, & que les statues qui y restoient encore du temps de Théodose furent détruites par l'ordre de cet empereur & de quelques uns de ses successeurs : d'où l'on peut conclure que celles qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou qu'elles se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient être par conséquent de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borghese, d'Agasias : mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du torse du Belvedère. Le nom de Glycon, que l'on voit sur l'Hercule Farnese, fait soupçonner quelqu'imposture, puisqu'il n'est fait mention d'aucun

ſculpteur fameux qui ait porté ce nom, & que d'ailleurs il y a dans le Palais Pitti un autre Hercule, qui reſſemble à ce premier, avec le nom de Lyſippe : ce qui a fait croire que ces deux ouvrages ſont du nombre de ceux auxquels, ſuivant Phedre, les anciens ont donné de faux noms. Si l'Hercule Farneſe étoit véritablement un ouvrage de Glycon, celui qui l'a copié pour faire celui du Palais Pitti y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux paſſer pour l'original. Ajoutons à cela que ni Fulvius Urſinus, ni Flaminius Vacca qui ont parlé de l'Hercule Farneſe, ne font aucune mention de l'inſcription, tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du Palais Pitti. Remarquons auſſi que la manière dont ſont ſculptés les caractères de ces inſcriptions n'eſt certainement par celle donc ſe ſervoient les Grecs du bon temps de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles ſtatues antiques qui nous reſtent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedère ? la regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortaliſé leurs auteurs? Si ſa beauté nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette claſſe, il faut remarquer cependant qu'elle eſt de marbre de Carrara, ou de Seravezza ; & ſi l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiſte des plus beaux ſiècles de la Grece, je pourrois objecter que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes du temps de Pline, de ſorte qu'il eſt probable que cette ſtatue fut faite ſous le règne de Néron, & placée à Nettuno où elle a été trouvée. Il eſt à croire auſſi que ſon auteur n'a pas eu autant de talent que les autres ſtatuaires employés par cet empereur à ſes édifices de

Rome, où devoient néceſſairement ſe faire les plus belles choſes par les plus habiles artiſtes.

Mais ce qui pourroit nous jetter ici dans le plus grand doute, c'eſt le merveilleux grouppe de Laocoon, le plus beau monument qui nous ſoit reſté de l'art des anciens, & qui eſt exécuté d'une manière ſi ſublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en queſtion le talent ſupérieur de l'artiſte. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connût. Mais on pourroit demander ſi Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire ſur-tout les ſerpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des acceſſoires ne prouve pas une grande intelligence, puiſque, dans ce cas, ils nuiſent aux choſes principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute ſi le grouppe de Laocoon que nous poſſédons eſt bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un ſeul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoiſſons eſt de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agéſander comme d'un excellent ſculpteur; & comme il eſt vraiſemblable que le grouppe de Laocoon n'eſt pas le ſeul ouvrage qu'il ait fait, il eſt à croire que les éloges que Pline lui prodigue étoient dictés par d'autres cauſes que la beauté de ce grouppe même, telles que ſon amitié pour l'artiſte, ſa complaiſance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaiſoit beaucoup, ou bien l'impreſſion qu'avoient faite ſur ſon eſprit les ſerpens qui ſont la ſeule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées : telle eſt, entr'autres, la manière de travailler le marbre avec le ciſeau ſeul,

ſans faire uſage de la lime, de la pierre-ponce, on de quel qu'autre moyen de polir, ce qui ſe voit ſur-tout dans les chairs: manière d'opérer qui ſe retrouve dans pluſieurs autres beaux ouvrages, entre leſquels il faut compter la Vénus de Médicis.

Toutes les ſtatues exécutées dans cette manière ſont moins finies dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne ſe trouve dans les productions de l'art que lorſqu'on a vaincu toutes les difficultés, c'eſt-à-dire, lorſque les artiſtes ſont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaiſir du ſpectateur, ne fait au contraire que l'augmenter.

Ce ſtyle ne peut pas s'être introduit du temps des meilleurs artiſtes; car il faut, avant tout, commencer ſtérilement par ce qui eſt le plus indiſpenſable, pour s'élever enſuite, à meſure qu'on acquiert de plus grandes lumières, à exprimer les parties les plus eſſentielles des choſes, & atteindre enfin au beau& à l'utile réunis, qui conſtituent la perfection, ou en d'autres termes, l'égale bonté, l'égale regularité de toutes les parties. Mais enſuite, il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir enſemble l'imitation parfaite de la nature, & le choix le plus délicat & le mieux raiſonné, on ſe forma des règles de pratique qui compoſent le ſtyle agréable, qui tient plus à la perfection de l'art, tandis que le ſtyle précédent tenoit plus à l'idée parfaite de la vérité. C'eſt à ce ſtyle agréable que me ſemblent appartenir les ouvrages travaillés avec le ſeul ciſeau.

Ce qui me porte encore à croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artiſtes du plus bel âge de la Grèce, c'eſt que dans le temps

où l'on s'étudia le plus à contrefaire ces artiſtes, c'eſt à-dire, ſous le règne d'Adrien, on opéra d'une manière bien différente, & l'on affecta une exécution très-finie & fort recherchée: c'eſt ce que l'on voit à l'Hercule du Palais Pitti; l'auteur de cette copie a tâché d'imiter la manœuvre de l'ancien artiſte qui avoit produit l'original, afin de pouvoir faire paſſer ſa copie pour une production de ce célèbre ſtatuaire. Il eſt bien plus facile d'imiter le ſtyle que les raiſons & le talent des grands maîtres.

Comme nous ne poſſédons, du moins ainſi que je le penſe, aucun monument que nous puiſſions regarder avec certitude comme l'ouvrage des artiſtes les plus célébres du bel âge, je me flate qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réuniſſoient à la fois la perfection, l'uniformité de ſtyle, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art eſt capable, ſans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver réunies dans les monumens qui nous reſtent. Je dirai, par exemple, que ſi l'Apollon du Belvedère avoit la plénitude & la morbideſſe du ſoi-diſant Antinoüs du même cabinet, cette ſtatue ſeroit encore d'une bien plus grande beauté, & elle en auroit encore davantage, ſi le reſte étoit d'un travail auſſi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon ſeroit plus admirable, ſi les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicateſſe qu'on admire dans d'autres ouvrages.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages qui nous reſtent des anciens, me les rendent au contraire plus précieux, parce que je

remonte de ceux que nous possédons à ceux que nous avons perdus. J'ajouterai qu'il y a encore tant de ſcience & tant de talent même dans les ouvrages faits par les eſclaves & les affranchis qui exercèrent les arts à Rome, quoiqu'ils fuſſent privés des honneurs & des récompenſes qui ont porté les arts à un ſi haut degré de perfection dans la Grèce, qu'on y remarque toujours, juſqu'à l'époque de l'entière décadence, ce beau ſtyle de l'école, qui juſqu'ici a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais eſtimables juſqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Il régne une grande inégalité entre les figures qui compoſent le grouppe de Niobé : on peut même, dans pluſieurs, remarquer des incorrections, & un grand nombre d'autres ſtatues antiques leur ſont bien ſupérieures en beauté. On voit au Vatican une Vénus aſſez médiocre, & d'un ſtyle qui approche du lourd, mais dont la tête eſt fort belle & ne le cède pas même à celle de la Niobé. Cependant cette tête eſt bien celle de cette ſtatue de Vénus, & n'en a jamais été ſéparée. Cette ſtatue eſt certainement la copie d'une autre bien meilleure. Dans le palais du roi d'Eſpagne, à Madrid, on conſerve une tête parfaitement reſſemblante à celle de la Vénus du Vatican, mais infiniment plus belle, enſorte qu'il n'y a, pour ainſi dire, aucune comparaiſon entre l'une & l'autre. Je penſe qu'il en eſt de même du grouppe de Niobé, dont les ſtatues nous paroiſſent fort belles, parce que nous n'avons plus celles d'après leſquelles on les a copiées, & qui étoient bien plus parfaites encore. En effet, je ne regarde point ce grouppe comme la production de très-grands artiſtes, mais comme de bonnes copies faites

d'après de meilleurs originaux, par différens artistes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles ont été en partie restaurées dans le temps du Bas-Empire, & que, dans la suite, les modernes les ont enfin dégradées totalement, en voulant les réparer par de mal-adroites restaurations.

Quant à la manière dure & angulaire dont sont faits les sourcils & les cheveux, je ne crois pas qu'on doive l'attribuer à un style particulier du maître ou de l'âge où il travailloit; mais plutôt à l'intention d'imprimer un caractère de tristesse & de sévérité à la figure; car si cela avoit tenu au style, on retrouveroit ce même style dans la bouche & dans les autres parties qui sont susceptibles d'une forme angulaire. On peut se convaincre que tel étoit le véritable motif des artistes, par les têtes de Jupiter qui nous restent des anciens, & qui ont toutes les sourcils angulaires & fortement indiqués; caractère que l'on ne retrouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus, & d'Apollon, divinités à qui les anciens attribuoient une chevelure blonde.

Histoire de la Sculpture.

Seconde partie.

La premiere partie de cette histoire, a été principalement spéculative, & nous y avons le plus souvent pris pour guide le savant Winckelmann dont les spéculations sont toujours d'un homme de beaucoup d'esprit & d'une sagacité peu commune, & quelquefois

d'un homme de génie. La seconde partie sera positive. Elle sera fondée sur les recherches que nous avons faites dans les écrits des auteurs de l'antiquité qui ont parlé de l'art & des artistes.

Pausanias qui, du temps des Antonins, au second siècle de notre ère, voyagea dans toute la Grèce, est de tous les anciens écrivains celui qui nous donne le plus de lumières sur l'histoire de l'art dans cette contrée qu'on peut regarder, à cet égard, comme l'institutrice de toutes les autres contrées de l'Europe. Si elle-même reçut les leçons de quelques autres peuples, tels que les Egyptiens & les Phéniciens, ces leçons étoient imparfaites : ce n'étoient que des élémens dont elle se servit pour opérer une véritable création.

Les Grecs peuvent être regardés comme un peuple récent, en comparaison des peuples très-anciennement policés, tels que ceux des grands empires de l'Asie; tels que ceux de la Phénicie & de l'Egypte : mais ils ont mérité d'autant plus de gloire, que venus fort tard, ils ont promptement surpassé tous ceux qui les avoient précédés, & qu'ils n'ont été surpassés ni même égalés par aucun de ceux qui les ont suivis, quoiqu'ils leur aient laissé les plus beaux modèles.

Quand on ne sauroit pas, par des témoignages multipliés, qu'entre les anciens peuples, les Grecs doivent être regardés comme un peuple nouveau, on en trouveroit la preuve dans Pausanias. On voyoit encore de son temps, dans la Grèce, non-seulement des monumens de l'art naissant, mais des monumens antérieurs à la naissance de l'art : tandis que dix mille siècles ne suffisoient pas pour remonter à l'origine

de

de l'art chez les Égyptiens. J'accorderai volontiers que cette chronologie égyptienne est fautive; mais on peut réduire la durée qu'elle suppose, sans perdre l'idée d'une très-haute antiquité.

Nous avons vu qu'il fut un temps, dans la Grèce, où deux poteaux réunis par une traverse, figuroient Castor & Pollux, ces deux frères célèbres par leur amitié. Comme on a des preuves que l'art d'imiter au moins grossiérement la figure humaine en sculpture étoit pratiqué dans la Grèce long-temps avant la guerre de Troie, il faut donc croire que ces célèbres jumeaux qui passent pour fils de Léda & frères d'Hélène, étoient revérés des Grecs longtemps avant l'époque à laquelle cette opinion mythologique place leur naissance. On sait que la mythologie grecque offre de très-grandes variétés, & est différente à beaucoup d'égards dans les différens poëtes & les différens mythologues. Si l'on veut cependant conserver la mythologie commune, & regarder Castor & Pollux, comme des frères d'Hélène, & par conséquent à-peu-près contemporains du siège de Troie, on pourra dire que, dans certains endroits de la Grèce, l'art n'étoit pas encore connu, tandis qu'il étoit déjà pratiqué dans d'autres. On pourra dire encore que, même après que l'art fut connu, on continua de suivre quelquefois l'usage ancien, & d'indiquer seulement les objets de la vénération, au lieu de les représenter.

Du temps de Pausanias, on voyoit encore quelques-uns des premiers monumens du culte des Grecs. Les Athéniens conservoient dans leur gymnase, près des portes nymphades, une pierre de forme pyramidale, & d'une médiocre hauteur, qu'on appelloit Apollon Cari-

nus. Le peuple qu'enorgueilliront dans la ſuite les travaux des Phidias & des Praxitèles, n'avoit pas encore, lorſqu'il ſe contentoit de ſemblables monumens, l'induſtrie naiſſante qu'offrent des peuplades ſauvages. A Corinthe, ville que rendirent célèbre la beauté de ſes ouvrages en bronze, & l'art qui donnoit à cette matière tant de prix, on voyoit Jupiter Milichius, figuré par une pyramide, & Diane protectrice de la patrie, offerte à la dévotion de ſes adorateurs ſous la forme d'une colonne. Enfin les Theſpiens rendoient ſurtout à l'Amour un culte religieux: & l'aimable Dieu qui recevoit leur hommage étoit repréſenté par une pierre informe. Praxitèle, Lyſippe, leur firent chacun une ſtatue du fils de Vénus; mais ces chefs-d'œuvre de l'art n'obtinrent jamais toute la vénération qu'on avoit pris l'habitude d'accorder à l'antique caillou.

Le culte rendu à des poteaux, à des pierres, à des pyramides, à des colonnes devoit remonter à des ſiècles bien reculés, puiſque, ſuivant une tradition qui avoit paſſé de bouche en bouche juſqu'aux contemporains de Pauſanias, les Grecs avoient connu des ouvrages de ſculpture près de ſeize ſiècles avant notre ère. On voyoit à Athènes un Hermès de bois, apporté, diſoit-on, par Cécrops qui, 1581 ans avant l'ère vulgaire, vint d'Egypte dans l'Attique, & y amena une colonie qu'il avoit raſſemblée à Saïs.

A-peu-pres 70 ans plus tard, Danaüs ſuivit l'exemple de Cecrops, & abandonna l'Egypte pour la Gréce. Il y fonda un temple en l'honneur d'Apollon, & y fit ériger en bois la ſtatue du dieu; toutes les ſtatues qu'on pouvoit rapporter à une très-haute antiquité

n'étoient que de bois. C'étoit cette matière, au rapport de Pausanias, qu'employoient, pour les ouvrages de sculpture, les Egyptiens qui accompagnoient Cecrops & Danaüs, quoique dans leur pays ils pratiquassent déja depuis long-temps l'art de travailler les pierres les plus dures & de fondre les métaux. Peut-être lorsqu'ils abordèrent dans la Grèce, n'y connoissoit-on encore aucune carrière de marbre; peut-être aussi les compagnons de ces deux chefs étoient-ils de trop mauvais artistes pour travailler des matières qui résistent à la main de l'ouvrier. On peut même conjecturer qu'ils n'avoient jamais cultivé les arts dans leur pays, & que les ouvrages qu'ils firent dans la Grèce, n'étoient que des imitations sauvages de ce qu'ils avoient vu dans l'Egypte.

Dans la même ville, Hypermnestre avoit dédié une statue de Vénus qu'on voyoit encore du temps de Pausanias. Il est triste que ce voyageur n'ait pas décrit avec plus de détail & plus de connoissance, les premiers essais & les chefs d'œuvre de l'art qu'il a vus en si grand nombre. Il satisfait la curiosité des savans qui se contentent de ce qu'il veut bien leur apprendre: mais les artistes ne trouvent pas ce qu'ils cherchent dans ses écrits. La statue de Vénus tenoit en main une victoire. Hypermnestre fit cette offrande, parce qu'accusée par son père Danaüs de n'avoir pas, à l'exemple de ses sœurs, tué Lyncée son époux, elle gagna sa cause au jugement des Argiens.

A Hermione, dans le bois sacré qui s'étend du mont Pontin à la mer, on voyoit, près du rivage, une autre statue de Vénus qu'on disoit avoir été dédiée par les filles de ce même Danaüs. Pausanias, en parlant de cette statue, se contredit lui-même; car il dit qu'elle

étoit de marbre, & il assure ailleurs que les ouvrages faits par les Egyptiens qui vinrent en Grèce dans les temps anciens, & même toutes les anciennes statues, n'étoient que de bois. Il est vraisemblable qu'il avoit raison alors, & qu'il s'est trompé quand il a regardé une statue en marbre comme une offrande des filles de Danaüs. On peut conjecturer que cette statue plus récente, avoit été faite pour remplacer l'ancienne offrande que le temps ou quelqu'accident avoit détruite.

On doit rapporter encore à des temps voisins de Danaüs, des statues faites par des artistes égyptiens, & qu'on voyoit à Messène dans le gymnase.

La Phénicie peut disputer à l'Egypte la gloire d'avoir donné des instituteurs à la Grèce & d'avoir contribué à la policer. A-peu-près en même temps que Danaüs y venoit d'Egypte, Cadmus y aborda de Tyr, & y bâtit la ville de Thèbes, en mémoire de la Thèbes d'Egypte dont on prétend qu'il étoit originaire. On voyoit dans la ville qu'il avoit fondée une statue qu'on assuroit qu'il avoit dédiée lui-même. On y voyoit aussi trois statues de Vénus que l'on disoit faites du bois des vaisseaux qui avoient amené Cadmus. On ajoutoit qu'elles avoient été dédiées par Harmonie, sa fille.

Mais si la Grèce reçut quelques colonies de l'Egypte & de la Phénicie, des savans, tels que Frere, & M. Heyne, croyent que des peuples venus du Nord contribuèrent le plus à sa population. On peut donc rapporter a des temps encore plus anciens que ceux des émigrations de Cecrops, de Danaüs, de Cadmus, les ouvrages de l'art qu'on attribuoit aux Pelasges;

c'eſt le nom que reçurent ces émigrans ſeptentrionaux. On regardoit comme le travail des Pelaſges, une ſtatue d'Orphée, ſculptée en bois, dans un temple de Cérès Eleuſine, bâti en Laconie, non loin des ſommités du Taygete. Si les Pélaſges qui d'abord s'établirent dans la Theſſalie, d'où ils ſe répandirent dans le reſte de la Grèce, étoient des Thraces, comme on a lieu de le penſer, ils devoient rendre un culte à Orphée, ce poëte religieux de la Thrace, qui y établit le culte divin, fut l'auteur de la plus ancienne théogonie, l'inventeur des myſtères, & celui des cérémonies magiques qui furent toujours & ſont encore aujourd'hui pratiquées dans la Theſſalie plus que dans aucun autre endroit de la Grèce.

(1) Athènes qui devoit produire un jour de ſi grands artiſtes, & acquérir par eux tant de gloire, vit naître dans ſon ſein, treize ſiècles & demi avant notre ère, le plus ancien des artiſtes dont le nom ait été conſervé. C'eſt DÉDALE, petit fils d'Erechtée, roi d'Athènes. On ſait que le mot Dédale, *Dædala*, déſignoit autrefois, dans la langue grecque, tous les ouvrages faits avec art, enſorte qu'on eſt incertain ſi Dédale donna ſon nom à l'art, ou ſi ce fut de l'art qu'il reçut ſon nom. Dédale ayant tué le fils de ſa ſœur, ſe réfugia auprès de Minos II, roi de Crète, & fit un grand nombre d'ouvrages de ſculpture pour ce monarque & pour ſes filles. On prétend que, le premier, il détacha les membres des figures, & leur ouvrit les yeux. Il ſe diſtinguoit également dans l'architecture & dans la mécanique. Le même feu qui le rendit le premier artiſte de ſon temps, lui

donnoit aussi une grande violence de caractère. Il avoit fui sa patrie pour s'être souillé du sang de son neveu : il commit encore un crime capital dans les Etats du Souverain qui lui donnoit un asyle, & fut renfermé dans une étroite prison avec son fils. Il parvint cependant à prendre la fuite, & se retira à Inychus, ville de Sicile, auprès de Caucalus, & occasionna une guerre entre les Siciliens & Minos qui le réclamoit. Ses ouvrages rendirent son nom célèbre dans la Sicile & dans une grande partie de l'Italie, & l'on peut croire que les Siciliens & les Etrusques furent les élèves de cet artiste célèbre. On voyoit encore, ou l'on se rappelloit du temps de Pausanias, plusieurs de ses ouvrages, ou du moins des ouvrages qui lui étoient attribués : à Athènes, un siège ou espèce de trône; à Corinthe, près du temple de Pallas Chalinitis, un Hercule nud, en bois; une statue aussi de bois, dans le temple d'Hercule à Thèbes : la statue de Trophonius à Lébadée. On possédoit de cet artiste la Britomartis à Olynte, ville de Crète, & une Minerve à Cnosse. Cette ville conservoit de Dédale un morceau fameux par les vers d'Homère qui l'avoit célébré : c'étoit un chœur de danse qu'il avoit fait pour Ariadne. Pausanias dit que cet ouvrage étoit en marbre : ce qui doit faire présumer que ce n'étoit pas un original de Dédale, mais une copie, ou plutôt une composition du même sujet, par laquelle on avoit remplacé l'original détruit par le temps.

Les arts ont été florissans à Géla, ville de Sicile, & un savant italien a prétendu qu'ils y étoient nés dans des temps antérieurs à ceux où ils furent connus dans la Grèce : mais quand on lit dans Pausanias que

des ouvrages de Dédale avoient été tranfportés d'Omphaë dans cette ville, on voit qu'il faut attribuer à ces ouvrages, le goût que les habitans ont pris pour les arts, dont ils leur ont offert les premiers modèles, qu'ils ont enfuite perfectionnés. Il ne faut qu'ouvrir la carrière à des peuples ingénieux, pour qu'ils la franchiffent d'un pas affuré.

Il eft inutile d'avertir que les ouvrages du premier artifte qui ait détaché les bras & les jambes des figures, & qui leur ait ouvert les yeux, ne devoient pas être des chefs-d'œuvre : mais Paufanias obferve que tout groffiers qu'ils étoient, on y remarquoit quelque chofe de divin. On y voyoit ce qu'auroit pu faire l'artifte, s'il étoit venu dans des fiècles, où il eût pu profiter des découvertes & des progrès de fes prédéceffeurs.

(2) Smilis d'Egine fut contemporain de Dédale, mais il ne parvint pas à la même célébrité : on n'eft pas obligé d'en conclure qu'il lui fût inférieur en talent. Les voyages & les aventures de Dédale, l'occafion qu'il eut de laiffer de fes ouvrages dans un grand nombre de contrées différentes, durent contribuer à étendre fa réputation. Paufanias vit à Samos, dans un temple antique confacré à Junon, la ftatue de cette déeffe de la main de Smilis.

Depuis Dédale & Smilis, il s'écoula un grand nombre de fiècles pendant lefquels les noms d'aucun artifte n'ont été confervés : mais fi les noms des ouvriers fe font perdus, on a perpétué le fouvenir d'un affez grand nombre d'ouvrages qui prouvent que l'art ne

cessa pas d'être cultivé, sans faire cependant de progrès remarquables.

Le plus ancien de ces ouvrages seroit une statue qu'on regardoit comme une offrande des Argonautes. Mais comme cette statue étoit en bronze, & qu'il est très-probable que l'art de couler en bronze les ouvrages de sculpture n'étoit pas encore connu des Grecs, au temps des Argonautes, on a lieu de penser que cette statue étoit d'un âge bien postérieur. On pourroit croire, tout au plus, qu'elle avoit remplacé celle qui avoit été dédiée par les Argonautes.

Sur le chemin d'Argos à Mantinée, on voyoit un temple qui avoit une porte au levant &l'autre au couchant. Du côte du levant étoit une statue en bois de Vénus, & du côté du couchant, celle de Mars. On croyoit que c'étoit des offrandes de Polynice & des Argiens, dont ces divinités avoient embrassé la cause; ce qui, suivant les marbres de Paros, feroit remonter l'âge de ces statues à 1251 ans avant notre ère.

Je n'ai point parlé d'un lion de marbre qu'on prétendoit avoir été dédié par Hercule après sa victoire sur Erginus roi d'Orchomène: on ne travailloit pas le marbre du temps d'Hercule.

On voyoit dans la Laconie la statue de la Pudeur, qu'on croyoit avoir été dédiée par Icare, père de Pénélope. Icare ayant donné sa fille en mariage à Ulysse, lui demanda si elle vouloit suivre son époux, ou retourner avec son père à Lacédémone. Pénélope, pour toute réponse, se couvrit le visage de son voile, témoignant par sa honte & son silence qu'elle vouloit

reſter auprès de ſon époux. Ce fut cet acte de pudeur qu'Icare conſacra par une ſtatue.

Une ſtatue bien remarquable étoit celle que l'on voyoit à Corinthe dans le temple de Pallas. Elle étoit de bois, comme tous les morceaux qui remontoient à des ſiècles reculés; on peut croire qu'elle n'étoit pas diſtinguée par la beauté du travail; ce qui mérite l'attention des curieux de l'antiquité, c'eſt la manière dont l'artiſte avoit exprimé que Jupiter domine ſur la terre, dans le ciel & ſur la mer, & que rien de ce qui s'y paſſe ne lui peut être caché. Il avoit donné à ce Dieu trois yeux, dont l'un étoit placé au milieu du front. On croyoit que cette ſtatue avoit été placée à Troie dans le veſtibule du Palais de Priam & que ce fut aux pieds de ce ſimulacre que ce prince ſe réfugia lors de la priſe d'Ilion. On ajoutoit que dans le partage du butin, elle étoit échue à Sthénélus, fils de Capanée. Troie fut priſe ſuivant les marbres d'Arondel 1209 ans avant notre ère, & en admettant la tradition rapportée par Pauſanias, la ſtatue pouvoit remonter à une époque bien plus reculée, puiſqu'elle pouvoit avoir été conſacrée par les ancêtres de Priam.

Une autre ſtatue étrangère fut apportée vers le même temps dans la Grèce; c'étoit cette fameuſe ſtatue de Diane devant laquelle on avoit ſacrifié des étrangers en Tauride. On croyoit que c'étoit la même qu'on voyoit encore du temps de Pauſanias, à Athènes, dans le bourg nommé Brauron: elle n'étoit que de bois.

(3) Epéus, cet artiſte qui ſuivit les Grecs au ſiège

de Troie, & qui fit le fameux cheval de bois qui leur procura la conquête de cette ville, étoit un sculpteur. On croit que le cheval de bois n'étoit autre chose que la machine nommée dans la suite bélier, & qu'Epéus termina par une tête de cheval. Une statue de bois représentant Mercure, qu'on voyoit à Corinthe, passoit pour un ouvrage de cet artiste.

La ville de Trèzene renfermoit un temple dédié à Hippolyte : la statue du jeune héros étoit de bois & avoit le caractère de la haute antiquité. On croyoit que la statue & le temple avoient été faits par ordre de Diomède. On regardoit aussi comme une offrande de Diomède, une statue de Pallas, placée dans un temple de cette Déesse, à Mothone, dans la Messénie. Enfin un autre monument que l'on rapportoit encore aux premiers temps qui suivirent la prise de Troie, étoit une statue de Neptune à Phénée dans l'Arcadie : les habitans prétendoient qu'elle avoit été dédiée par Ulysse. Mais elle étoit de bronze, & Pausanias rapporte à des temps postérieurs l'invention de jetter en fonte les statues.

Les ouvrages dont nous venons de parler, faits vers le temps du siège de Troie, remontent au douzième siécle avant notre ère. Sans doute la plupart de ces ouvrages étoient supposés : peut-être même aucun de ceux que vit Pausanias n'appartenoit-il au siècle auquel on le rapportoit; nous pouvons conjecturer que c'étoient des morceaux plus récens par lesquels on avoit remplacé les originaux antiques : mais la tradition qui s'étoit conservée jusqu'à lui, suffit pour nous obliger d'admettre que les arts étoient cultivés dans la Grèce long-temps avant le siège de Troie. La statue de

Diane en Aulide, le fameux Palladium de Troie prouvent qu'ils étoient même cultivés chez des peuples que les Grecs appelloient barbares.

On ne trouve, dans la période des cinq ſiècles qui ſuivirent immédiatement le ſiège de Troie, les noms d'aucun artiſte: ce qui ne doit pas nous faire ſuppoſer que, pendant cette longue durée de temps, les arts ſoient reſtés endormis. Les écrivains qui ſe ſont ſuccédés depuis Homère & Héſiode, juſqu'à Sappho ſont entièrement perdus. Théognis qui vivoit dans le ſixième ſiécle avant notre ère n'eſt connu lui-même que par des fragmens. Si quelques-uns de ces écrivains ont parlé des artiſtes leurs contemporains, ces noms ſe ſont perdus avec leurs ouvrages: & comme les auteurs dont il nous reſte des écrits complets écrivoient dans des ſiècles où les arts étoient perfectionnés, ils ont été peu curieux de recueillir les noms des artiſtes qui n'avoient cultivé que des arts imparfaits. Entre les ouvrages anciens dont parle Pauſanias, & dont il ne nomme pas lès auteurs, il en eſt peut-être qui appartiennent à ces ſiècles ſur leſquels il ne nous reſte aucune lumière. Nous ſommes obligés de franchir d'un ſeul pas cette grande lacune, & de paſſer au ſeptième ſiècle avant notre ère.

(4) Rhœcus, paroît être le plus ancien des artiſtes dont le nom ait été conſervé depuis le ſiège de Troie. Il peut même être fort antérieur au ſeptième ſiècle avant l'ère vulgaire: car Pline dit qu'il floriſſoit long-temps avant que les Bacchiades fuſſent chaſſés de Corinthe, & l'expulſion de cette famille ſe rapporte à l'an 663 avant notre ère. Cet artiſte étoit

de Samos. Il fut le premier, suivant Pausanias, qui fondit l'airain & en fit des statues. Pline ajoute qu'il inventa l'art de modeler, & cette assertion ne manque pas de vraisemblance. Tant qu'on ne fit que des figures imparfaites en bois, ou même en pierre, on put à la rigueur se passer de modèle, & travailler du premier coup la matière qui devoit produire la statue. Mais le premier qui jetta une figure en fonte fut obligé de commencer par faire un modèle, d'après lequel il construisit son moule.

Du temps de Pausanias, on voyoit, au temple d'Ephèse, une figure de femme qu'on croyoit être de Rhœcus, & qu'on appelloit la nuit. Ce statuaire étoit en même temps architecte; il avoit fait à Samos le temple le plus vaste que l'on connût dans la Grèce au temps d'Hérodote.

(5) Théodore & Téléclès, fils de Rhœcus, marchèrent sur les traces de leur père, & pour se perfectionner, ils passèrent quelque temps en Egypte, & y exercèrent leur art : c'est un fait rendu authentique, suivant Diodore de Sicile, par le témoignage des prêtres égyptiens qui le trouvoient dans leurs régistres. Les deux frères firent à Samos, pour le temple d'Apollon Pythien, la statue du Dieu, & ils suivirent, dans cet ouvrage, une pratique familière aux statuaires de l'Egypte; c'est-à-dire qu'après avoir pris leurs proportions Téléclès fit la moitié de la figure à Samos, & Théodore l'autre moitié à Ephèse. Ce procédé nous montre quel étoit l'état de l'art en Egypte, car il seroit impossible de l'employer dans une figure qui auroit du mouvement; mais on sent qu'il pouvoit réussir dans des figures droites, roides, dont les bras

étoient collés ſur les flancs & les jambes rapprochées l'une de l'autre. C'étoit à produire de ſemblables ſtatues que ſe réduiſoit l'art des Egyptiens, & celui des Grecs n'étoit pas plus avancé au temps des fils de Rhœcus. Il ſemble que les ſtatuaires d'Egypte ſe ſoient moins propoſé pour modèle la nature vivante & agiſſante, que l'attitude des momies.

Je ne crois pas qu'on doive confondre avec Théodore fils de Rhœcus, le Théodore dont parle Pline, & qui étoit auſſi de Samos. Il le nomme dans un endroit où il ne paroît pas faire mention d'artiſtes qui remontent à une haute antiquité. Il dit que Théodore fit lui-même ſon portrait en bronze, que la reſſemblance étoit parfaite, & qu'on admiroit dans cet ouvrage la délicateſſe du travail. Je doute que l'ancien Théodore eût aſſez de préciſion pour faire un portrait fort reſſemblant, & d'ailleurs la délicateſſe du travail ne ſemble pas être le caractère d'une antiquité fort reculée. Cette ſtatue avoit une lime dans la main droite; & de trois doigts de la gauche, elle tenoit un quadrige ſi pétit qu'une mouche couvroit de ſon aîle le char & le cocher. Pline ajoute que l'auteur de cet ouvrage étoit le même qui avoit fait le labyrinthe de Samos: cette circonſtance pourroit faire croire que c'eſt le Théodore fils de Rhœcus : car ce labyrinthe devoit être un édifice très-ancien. Mais ne pourroit-on pas conjecturer que Pline, trompé par le nom, a fait un ſeul artiſte de deux hommes qui ont vécu dans des temps fort éloignés l'un de l'autre? C'eſt une faute dans laquelle il paroît être tombé plus d'une fois.

L'ancien Théodore étoit en même temps ſtatuaire

& architecte, s'il eſt vrai qu'il ait fait à Samos un labyrinthe. Il étoit auſſi orfévre & graveur en pierres fines. C'étoit lui qui avoit gravé cette fameuſe ſardonyx que Polycrate, tyran de Samos, jetta dans la mer, & qu'il retrouva dans un poiſſon dont un pècheur lui fit préſent. On regardoit auſſi comme ſon ouvrage une grande patere d'argent dont Crœſus avoit fait préſent au temple de Delphes.

(6) Dibutade. Nous le plaçons ici comme un artiſte fort ancien, ſans avoir d'ailleurs aucun moyen de fixer le temps où il vécut. Il étoit modeleur, & Pline raconte comment il imagina de faire des portraits en terre cuite. Sa fille amoureuſe d'un jeune homme qui alloit partir pour un long voyage, s'aviſa, pour charmer les tourmens de l'abſence, de tracer ſur la muraille l'ombre de ſon amant. Dibutade admirant la reſſemblance de ce trait, y appliqua de l'argile qu'il fit cuire avec ſes autres ouvrages. On aſſuroit que ce morceau avoit été conſervé à Corinthe, dans le Nymphœum, juſqu'à la deſtruction de cette ville par Mummius. Dibutade travailloit à Corinthe, mais il étoit né à Sicyone.

(7) Euchir de Corinthe vivoit dans la trente-neuvième Olympiade, 663 ans avant notre ère, puiſque cette année, il accompagna en Etrurie, Démaratus, père de Tarquin l'ancien. Pline, qui nous apprend cette circonſtance, ajoute qu'il étoit modeleur & que ce fut lui qui apporta l'art de modeler en Italie. Si ce fait étoit vrai, on n'avoit pas, avant l'arrivée d'Euchir, ſu faire des ſtatues de bronze dans

cette contrée. Le même écrivain lui accorde ailleurs le mérite d'avoir réussi à représenter des athlètes, des hommes armés, des chasseurs. Il seroit singulier qu'un artiste, qui vivoit long-temps avant la perfection de l'art, eût représenté avec un succès remarquable des figures qui exigent du mouvement. Cela est bien éloigné des figures roides que faisoient Théodore & Téléclès qui devoient être à-peu-près contemporains d'Euchir. Mais je crois certain qu'il y a eu plusieurs statuaires de ce nom, & que l'ancien Euchir dont parle Pline dans un endroit, n'est pas le même dont il célèbre dans un autre, les succès pour les figures de mouvement. C'étoit de l'ancien Euchir, ou peut-être encore d'un autre Euchir différent des deux que nous venons de distinguer, que parloit Aristote, qu'il regardoit comme un cousin de Dédale, & à qui il attribuoit l'invention de la peinture dans la Grèce.

L'Euchir qui réussissoit à faire des athlètes pouvoit être le même qui étoit né à Athènes, suivant Pausanias. & qui avoit fait pour les Phénéates, en Arcadie, une statue en marbre de Mercure. Il étoit différent d'un Euchirus de Corinthe, dont parle le même auteur, & qui fut maître de Cléarque de Rhégium.

L'Euchir qui vint en Italie avec Démaratus étoit accompagné d'Eugrammus, son compatriote, & modeleur comme lui.

(8) Malas, de l'Ile de Chio, ne peut-être placé à une époque plus reculée que la fin du septième siécle avant notre ère, puisque ses arrière-petits-fils vivoient dans la soixantième olympiade, 540 ans avant J. C.

On ne connoît de lui que ſon nom, & l'on ne ſait rien de plus ſur *Micciade*, ſon fils, mais on voyoit des ſtatues *d'Antherme*, ſon petit-fils, à Délos & dans l'île de Leſbos. Pline obſerve que tous ces artiſtes étoient plus anciens que Dipœnus & Scyllis. Antherme eut pour fils Bupalus & Athenis dont nous parlerons bientôt.

(9) Dédale de Sicyone, eſt mis au nombre des artiſtes d'une haute antiquité. Il eſt aiſé de marquer à-peu-près ſon âge, ſi c'eſt à ce Dédale que Pauſanias donne pour fils Dipœnus & Scyllis qui vivoient dans la cinquantième olympiape, 580 ans avant notre ère, ſuivant Pline. En le ſuppoſant âgé de trente ans plus que ſes fils, il auroit fleuri 610 ans avant J. C.

(10) Dipœnus, & Scyllis ſon frère étoient de Crète. Ils fleurirent avant le règne de Cyrus ſur les Perſes vers la cinquantième olympiade. Les uns croyoient qu'ils étoient élèves de Dédale & les autres qu'ils étoient ſes fils. Mais de quel Dédale vouloient-ils parler? Etoit-ce celui de Sicyone? Ce Dédale fit-il un long ſéjour en Crète? N'eſt-il pas plus vraiſemblable que les anciens, qui faiſoient ſouvent peu d'attention à la chronologie, ſachant que Dipœnus & Sycillis étoient de Crète, & qu'ils étoient ſtatuaires, les auront regardés comme des éléves ou des fils du célèbre ſtatuaire Dédale d'Athènes. Ce qui me confirmeroit dans cette conjecture, c'eſt que Pauſanias ne ſpécifie point le Dédale dont il parle, que par conſéquent on peut croire qu'il entendoit le plus célèbre des Dédale,

Dédales, celui dont tout le monde connoissoit le voyage & les aventures en Crète.

Pline dit que les deux frères vinrent à Sicyone, attirés par la réputation qu'avoit cette ville pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux: auroit-il donné ce motif de leur voyage, s'il avoit cru qu'ils étoient nés d'un artiste Sicyonien? N'auroit-il pas dit plutôt qu'ils avoient quité la Crete pour revenir dans la patrie de leur père? Ils firent à Sicyone les statues d'Apollon, de Diane, d'Hercule, de Minerve. Les villes d'Ambracie, d'Argos, de Cléone furent remplies de leurs ouvrages, la plupart faits en marbre de Paros. Ils firent cependant en ébène plusieurs statues à Argos: telles étoient dans le temple de Castor & de Pollux, celles de ces fils de Jupiter, d'Hilaire & de Phébé leurs épouses, d'Anaxis & de Mnasinoüs leurs enfans: les chevaux étoient eux-mêmes d'ebène, excepté quelques foibles parties qui étoient d'ivoire. Ce mêlange est remarquable, parce qu'il tient à un amour pour la bigarrure qu'on a pu trop souvent reprocher aux Grecs dans les arts, & qui ne s'accorde pas avec la justesse & la pureté générale de leur goût.

Les deux frères furent les maîtres d'une grande école, & cet honneur est un témoignage de la célébrité dont ils jouissoient. C'est la renommée des artistes qui attire un grand nombre d'élèves dans leurs atteliers.

(11) Tecteus et Angèlion, sortis de l'école de Dipœnus & Scyllis, furent sans doute très-estimés puisqu'on les chargea de faire, dans le temple de Délos, les statues d'Apollon & de Diane. On ne

choiſit pas des artiſtes obſcurs pour décorer des temples renommés.

(12) Léarque de Rhégium, ſorti de la même école, avoit fait la plus ancienne ſtatue d'airain que l'on connût du temps de Pauſanias. Elle repréſentoit Jupiter. Cet ouvrage étoit de pluſieurs pièces réunies par des cloux. Nous ne faiſons que tranſcrire le récit de Pauſanias qui ne ſemble pas être ici parfaitement d'accord avec lui-même : car il parle ailleurs de certaines ſtatues d'airain comme ſi elles euſſent encore exiſté de ſon temps, & qui devoient être plus anciennes que l'ouvrage de Léarque.

(13) Doryclidas, & Medon, de Lacédémone, avoient eu auſſi pour maîtres Dipœnus & Scyllis. On connoiſſoit du premier une Thémis; & du ſecond, une Minerve armée d'un caſque.

(14) Dontas auſſi Lacédémonien, & diſciple des mêmes maîtres avoit fait des ſtatues dans le tréſor d'Olympie.

(15) Théoclès, concitoyen & condiſciple des derniers artiſtes que nous venons de nommer, avoit fait les Heſpérides au nombre de cinq. Il repréſenta auſſi dans le tréſor des Épidamniens, à Olympie, Atlas ſoutenant le ciel, Hercule venant pour enlever les pommes d'or des Heſpérides, & le dragon enveloppant l'arbre de ſes plis. Ces derniers ouvrages étoient de bois de cèdre.

(16) Bupale & Athenis, de Chio, étoient fils d'Antherme & arrière-petits fils de Malas. Ils étoient contemporains d'Hipponax, & vivoient par conséquent dans la 60e olympiade, 540 ans avant notre ère. Ils étoient en même temps statuaires & architectes; un passage de Pline insinue aussi qu'ils étoient peintres, & Acron, ancien commentateur d'Horace, le dit sans aucune équivoque. Le poëte Hipponax étoit fort laid; les deux frères peignirent son portrait, & chargèrent tellement sa laideur, qu'ils l'exposèrent à la risée du peuple. Le poëte irrité répandit contre eux des poësies si amères qu'on a cru qu'ils s'étoient pendus de désespoir. Pline réfute cette dernière circonstance, en rapportant qu'ils firent encore un grand nombre d'ouvrages depuis qu'Hipponax les eut pris pour objets de ses vers satiriques. Entre ces ouvrages, on en célébroit un qu'ils avoient fait pour Délos; & sous le quel on grava cette inscription : *Chio n'est pas moins illustre par les talens des fils d'Anterme, que par sa puissance.* Les Susiens montroient une Diane, ouvrage de ces artistes. On en voyoit une aussi à Chio, qui sembloit triste à ceux qui entroient & gaie à ceux qui sortoient : les expressions de Pline montrent qu'il ne croyoit pas à ce phénomène de l'art ; cependant M. Falconet ne le regarde pas comme impossible. « La manière, dit-il, dont une tête est éclairée, peut » produire jusqu'à un certain degré ces deux expressions » si différentes : une lumière large d'un côté, des » ombres coupées de l'autre, suffisent pour occasionner » l'illusion : ajoutez que l'emplacement élevé, la posi- » tion de cette tête, le sens dont elle étoit tournée pou- » voient y contribuer. Peut-être aussi la tête de Diane

» étoit-elle travaillée d'un côté différemment que » de l'autre, & cela à une fin religieuse; le peuple, » qui ne savoit pas le secret, y voyoit un miracle ». Cette interprétation supposeroit qu'on ne sortoit pas par la même porte qu'on étoit entré; car si, en sortant, on s'étoit retrouvé à la même place qu'on avoit occupée en entrant, & qu'alors on se fût retourné, la figure se seroit montrée avec sa première expression de tristesse. Je croirois donc que la double expression de la Diane de Chio est un de ces contes qu'il vaut mieux ne pas croire que de chercher à les expliquer.

Quoique les deux frères Bupale & Athénis remontassent à une assez haute antiquité, on peut croire qu'ils étoient loin d'être sans mérite puisque plusieurs de leurs statues furent apportées & consacrées à Rome où l'on ne devoit tirer de la Grece que des ouvrages de choix. On voyoit de leurs statues dans le temple d'Apollon sur le mont palatin & dans presque tous les temples qui furent construits par Auguste. Les lecteurs de Pline doivent être portés à croire que les ouvrages de sculpture ne méritèrent aucune considération avant le temps de Périclès : mais cet écrivain suivoit sans doute des auteurs athéniens qui ne datoient l'origine de l'art que du moment où leur ville fut rétablie après l'expédition de Xerxès. Ils n'avoient pas conservé le souvenir des ouvrages qui décoroient Athènes avant qu'elle eût été détruite par le conseil d'Epaminondas.

Ce fut Bupale qui fit le premier à Smyrne un statue de la Fortune : il l'avoit représentée tenant d'une main la corne d'Amalthée, & ayant le pole sur la tête. Ce pole étoit surmonté d'un axe qui servoit de Gnemon.

Dans la même ville, & dans le temple des Furies, il avoit fait les Graces en or.

(17) PÉRILLUS, que d'autres nomment Périlaus, pouvoit être un peu plus âgé que les artistes que nous venons de nommer. Il travailla pour Phalaris qui usurpa la tyrannie 564 ans & mourut 547 ans avant notre ère. Ce fut Périllus qui fit le taureau d'airain dans lequel le tyran faisoit renfermer & bruler les victimes de ses fureurs. Ce taureau ordonné par Phalaris, exécuté par Périllus, devint l'instrument du supplice dans lequel périrent son inventeur & son auteur. Si cet ouvrage étoit horrible par son objet, il paroît qu'il étoit estimable par le travail. Diodore de Sicile raconte qu'entre les ouvrages les plus précieux qu'Imilcar enlèva d'Agrigente & fit porter à Carthage, étoit le taureau de Phalaris. Il ajoute, & son récit est appuyé du témoigage de Cicéron, que 260 ans après, Scipion ayant détruit Carthage, renvoya ce taureau aux Agrigentins qui le conservoient encore de son temps. Le témoignage de Diodore, celui de Cicéron doivent l'emporter sur l'assertion d'un Scholiaste de Pindare, qui prétend que les Agrigentins avoient fait jetter le taureau de Phalaris à la mer, & que celui qu'on voyoit encore chez eux, représentoit le fleuve Gélon.

(18) BATHYCLÈS vivoit vers la 63e olympiade, dont la première année répond à l'an 528 avant notre ère. Il fut célèbre dans l'antiquité par les bas-reliefs dont il décora le célèbre trône d'Amiclès, dans la Laconie. Tout ce que l'on peut juger d'après la description que Pausanias nous a laissée de ce monument,

c'eſt que les ſujets & les figures y devoient être trop multipliées; mais la réputation dont jouiſſoit ce morceau chez les anciens, fait préſumer que d'ailleurs il ne manquoit pas de mérite. La ſtatue principale n'étoit point de Bathyclès; elle portoit le caractère d'une haute antiquité, celui que les Grecs avoient emprunté des Égyptiens. Si l'on en eût ôté la tête, les mains & les pieds, ce n'auroit plus été qu'une colonne d'airain; on n'y voyoit aucun art. Sa hauteur pouvoit être de trente coudées. Elle étoit coëffée d'un caſque & tenoit en mains un arc & une lance.

Cette ſtatue groſſière, mais que ſon antiquité rendoit reſpectable, pouvoit remonter aux temps voiſins de Rhœcus à qui Pauſanias attribue l'art de fondre en airain. Cependant comme cet écrivain ne remarque pas que les ſtatues de Rhœcus fuſſent auſſi imparfaites que celle d'Amyclès, ou pourroit rapporter celle-ci à des temps plus anciens, ce qui reculeroit l'époque à laquelle l'art de jetter des ouvrages en fonte fut inventé dans la Grece. Ce qui augmente les difficultés dans l'hiſtoire des arts chez les Grecs, c'eſt que les auteurs n'ont pas eu aſſez d'attention d'obſerver que les mêmes inventions s'étoient faites dans différentes contrées de la Grece à des époques différentes.

(19) Callimaque eſt ſur-tout célèbre par l'invention du chapiteau de la colonne corinthienne. Suivant le récit de Vitruve, il la dut au hazard. Une jeune fille mourut; ſa nourrice dépoſa ſur ſon tombeau, dans une corbeille, les choſes qui lui avoient plu davantage, & pour qu'elles ne fuſſent pas gâtées par l'impreſſion de l'air, elle la couvrit d'une tuile. Il ſe trouva que cette corbeille étoit poſée ſur une racine d'acanthe;

le printemps ſuivant, elle fut enveloppée des feuilles de cette plante, & les angles de la brique comprimant ces feuilles, les forcèrent à ſe rouler ſur elles-mêmes vers les extrêmités. Callimaque vit cette corbeille & frappé de l'élégance qu'elle préſentoit, il la fit ſervir de modèle aux chapiteaux des colonnes qu'il éleva dans la ville de Corinthe, d'où l'ordre dont il eſt l'inventeur a pris le nom de Corinthien.

Il s'en falloit bien, ſuivant Pauſanias, que Callimaque fût le premier des artiſtes, mais il étoit le plus adroit. Ce fut lui qui imagina le premier de percer le marbre. Il reçut, ou ſe donna le ſurnom de *Cacizotechnos*, qu'on pourroit traduire en françois par l'expreſſion vulgaire de *gâte-métier*, parce qu'il donnoit à l'exécution de ſes ouvrages un ſoin que les autres auroient difficilement imité. On lit dans Vitruve qu'il fut ſurnommé *Catatechnos*, *l'induſtrieux*, mais c'eſt peut-être une faute de copiſte.

Un des monumens les plus reſpectés de la citadelle d'Athènes étoit une ſtatue de Minerve, qui avoit été révérée de toutes les bourgades de l'Attique, avant que Théſée les eût réunies en une ſeule aſſociation. On prétendoit que cette ſtatue étoit tombée du ciel. Elle étoit ſans doute fort ancienne, & les lecteurs curieux de l'hiſtoire de l'art deſireroient que Pauſanias eût laiſſé quelques détails ſur la forme & l'exécution de cet ouvrage. Devant cette ſtatue étoit une lampe d'or, ouvrage de Callimaque : elle brûloit nuit & jour, & l'on n'en renouvelloit l'huile qu'une fois l'an : la méche étoit d'amiante. Au-deſſus de la lampe étoit un palmier d'airain qui s'élevoit juſqu'à la voûte, & recevoit la fumée. On voyoit auſſi, du même artiſte,

à Platée, une Junon aſſiſe; Pline obſerve que, dans ſes Lacédémoniennes danſantes, l'excès du fini avoit détruit toute la grace.

(20) Laphaes de Pliunte, vivoit dans un temps incertain; mais on doit le mettre au rang des fort anciens ſtatuaires, puiſque Pauſanias obſerve que ſa ſtatue d'Hercule, ſculptée en bois, étoit d'un travail qui tenoit au goût de l'antiquité.

(21) Callon d'Egine étoit élève de Tectée & d'Angélion, qui eux-mêmes avoient appris leur art de Dipœnus & de Scyllis. On peut donc le placer vers l'an 540 avant notre ère. On voyoit de lui à Amycles une ſtatue de Proſerpine ſur un trépied d'airain.

(22) Canachus floriſſoit, ſuivant Pline, dans la 95e olympiade, quatre ſiècles ſeulement avant notre ère. Nous croyons devoir ſuivre plutôt Pauſanias qui le fait contemporain de ce Callon d'Egine dont nous venons de parler. En effet, Cicéron & Quintilien donnent au travail de ce ſculpteur un caractère de ſéchereſſe & de dureté qui ne pouvoit imiter parfaitement la nature, & qui reſſembloit à celui des Etruſques. Ce caractère eſt celui de l'art dans les temps anciens, où les artiſtes n'avoient pas encore acquis l'heureuſe facilité de l'exécution. Peut-être y a-t-il eu pluſieurs Canachus. Celui dont Pline a parlé travailloit en marbre & en bronze.

(23) Menechme de Naupacte & Soidas firent en ivoire & en or une ſtatue de Diane, placée dans

la citadelle de Pâtres. On voit que ce mélange vicieux de l'or & de l'ivoire, dans une même ſtatue, avoit été adopté dans la Grèce avant que le goût de l'art y fût perfectionné. On le conſerva lorſque les arts furent portés à leur perfection, par cet amour que les hommes ont pour la richeſſe, & qui ſouvent l'emporte ſur les loix du bon goût & de la raiſon. Pline parle d'un veau ſculpté par Ménechme, & obſerve que ce ſtatuaire avoit écrit ſur ſon art. Pauſanias nous apprend que Ménechme & Soidas vivoient peu de temps après Canachus & Callon.

(24) CALAMIS : Quoique Cicéron & Quintilien ne fixent pas l'âge de cet artiſte, ils indiquent aſſez qu'il étoit moins ancien que Canachus & plus ancien que Myron. Pauſanias dit qu'une Vénus de cet artiſte fut placée auprès de la lionne d'airain érigée en l'honneur de la courtiſanne Lééna. Si la Vénus a été faite en même temps que la lionne, Calamis vivoit vers l'an 515 avant notre ère. Mais je crois qu'il y a eu pluſieurs Calamis ; l'un qui vécut après Canachus & avant Myron, & un autre bien plus récent. Il eſt certain qu'il y eut un Calamis contemporain de Pindare, & qui fit pour le temple d'Hammon, dans la Béotie, une ſtatue que ce poëte y conſacra. Pindare naquit 520 ans avant notre ère.

(25) DAMEAS de Crotone fit la ſtatue de Milon le Crotoniate ; & cet athlète, ſi célèbre par ſa force extraordinaire, la porta lui-même dans l'Altis où elle devoit être placée. Il parut aux jeux olympiques la première année de la 62e olympiade, 532 ans avant

notre ère. Cette époque nous apprend en quel temps vivoit Daméas, & sa patrie nous fait connoître que l'art florissoit alors dans la partie de l'Italie que l'on nomme Grande-Grèce.

(26) IPHICRATE. Une courtisanne nommée Leæna (la Lionne) étoit dans la familiarité d'Harmodius & d'Aristogiton qui conspiroient contre le tyran Hipparque : ils la mirent dans leur secret ; elle fut arrêtée, appliquée à la torture, & mourut sans les avoir trahis. Les Athéniens voulurent lui marquer leur reconnoissance par un monument public ; mais pour qu'on ne leur reprochât pas d'avoir accordé à une courtisanne les honneurs d'une statue, ils la firent représenter sous la figure d'une lionne. Ce fut Iphicrate qui fut chargé de cet ouvrage ; &, pour immortaliser le courageux silence de cette fille, il ne donna pas de langue à la lionne. Pline dit que cette figure étoit estimée ; mais il ne nous apprend pas si elle fut faite peu de temps après la délivrance d'Athènes. Si l'artiste que nous plaçons ici par conjecture n'appartient pas à une époque postérieure, & si son ouvrage méritoit les éloges que Pline assure qu'on lui accordoit, il faudra convenir que l'art avoit fait des progrès considérables dans la Grèce plutôt qu'on ne le croit communément.

(27) AGELADES d'Argos. Nous avons peu de chose à dire sur cet artiste dont on voyoit à Tarente des chevaux d'airain & des femmes captives : peut-être même aurions-nous omis son nom ; mais son âge est connu, & peut nous faire connoître l'âge d'autres artistes plus célèbres. Pausanias nous apprend que le

char de Cléostène étoit un ouvrage d'Agelades, & que Cléostène avoit remporté la victoire dans la 66e olympiade, dont la première année répond à l'année 516 avant notre ère. Comme ces monumens s'élevoient du vivant des vainqueurs, Agelades étoit contemporain de ce Cléostène. Il eut pour élèves Myron d'Eleuthères & Polyclète de Sicyone.

(28) MYRON d'Eleuthères. Pline le fait vivre dans la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 de notre ère. Ailleurs, il dit que cet artiste fut célébré par les vers d'Erinna, contemporaine de Sapho; ce qui reculeroit à-peu-près de 170 ans le temps où vécut ce statuaire. Suivant Pausanias, il étoit élève d'Agélades, & vivoit par conséquent au commencement du cinquième siècle avant notre ère. Cicéron en parle comme d'un artiste moins ancien que Canachus, & qui avoit plus de douceur dans l'exécution. Pline lui accorde de la variété & de bonnes proportions: mais il ajoute qu'il ne traitoit pas les cheveux & les poils avec plus d'art que la grossière antiquité. Cet artiste excelloit dans les têtes, & c'est une grande partie de l'art. On voyoit de lui, dans la citadelle d'Athènes, un jeune Lycien tenant un goupillon pour asperger les assistans d'eau lustrale, & Persée tenant la tête de Méduse: à Egine, dans le temple d'Hécate, la statue en bois de la déesse.

A Elis, & près de l'édifice nommé Hippodamion, étoit une galerie demi-circulaire. On voyoit au milieu Jupiter recevant les prières que lui adressoient l'Aurore & Thétis en faveur de leurs enfans. Dans cette même galerie, on voyoit opposées les unes aux autres:

des ſtatues de Grecs & d'étrangers qui avoient été ennemis : Achille étoit oppoſé à Memnon ; Ulyſſe à Hélénus ; Ménélas à Pâris ; Diomède à Enée ; Ajax à Deïphobe : tous ces ouvrages étoient de Myron ; c'étoient des offrandes des Apolloniates de l'Ionie qui payèrent ainſi la dixme du butin qu'ils avoient fait à Thronium, ville de l'Abantis. Mais on regardoit comme les plus admirables ouvrages de ce ſtatuaire un Bacchus à Theſpies, & une ſtatue d'Erecthée à Athènes. Ils furent cependant moins célébrés que ſa fameuſe vache, que les poëtes chantèrent à l'envi. On doit auſſi ranger entre ceux de ſes ouvrages qu'on regardoit comme les plus précieux, une ſtatue d'Apollon que Marc-Antoine enleva aux Ephéſiens, & qui leur fut reſtituée par Auguſte. Pline dit qu'à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage en bronze de Myron, étoit un morceau du premier ordre. Ce ſtatuaire travailloit le bois & le marbre, & fondoit des ſtatues en airain.

(29) Polyclete de Sicyone, élève d'Agelades, ne doit pas être confondu avec les deux Polyclètes d'Argos. Il eſt bien certain que Pline eſt tombé dans cette confuſion, & qu'il a donné au premier de ces artiſtes ce qui appartient à l'un des deux autres. » Polyclète de Sicyone, dit-il, a fait un *Diadumène*, » figure de jeune homme, où il a exprimé la mol- » leſſe, & qui devint fameuſe par le prix de cent » talens qu'elle coûta. Il a fait auſſi un *Doryphore*, » où, dans un enfant, il a repréſenté la vigueur. Il » a fait la figure que les artiſtes appellent *Canon* (la » règle) : ils en étudient le deſſin, ils en font pour

» l'art une ſorte de loi. Enfin, Polyclète eſt le ſeul » de tous les hommes que l'on regarde comme ayant » créé l'art par une production de l'art. Il a fait un » homme au bain qui ſe frotte, & un autre nud, qui » propoſe une partie d'oſſelets; deux enfans nuds qui » jouent auſſi aux oſſelets: on les nomme *Aſtragalizontes:* ils ſont dans le palais de l'Empereur Titus. » La plupart regardent cet ouvrage comme le plus » parfait. Il fit auſſi un Mercure qui étoit à Lyſimachie, & un Hercule qui eſt à Rome; un brave qui » prend ſes armes pour courir au combat, & un » Artémon qui fut ſurnommé *Periphoretos*, ſont auſſi » de lui. On regarde cet artiſte comme ayant perfectionné la ciſelure que Phidias avoit découverte. » C'eſt lui qui a imaginé de faire porter les ſtatues ſur » une ſeule jambe. Varron écrit cependant que ſes ſtatues ſont quarrées, & qu'elles ſe reſſemblent preſque » toutes «. Nous avons conſervé dans ce paſſage la traduction de M. Falconet. On pourra juger qu'entre les ouvrages qui y ſont cités, ceux qui ſuppoſent cette molleſſe qui tient à une facile exécution ne ſont pas de l'ancien Polyclète. On verra ſur-tout que Pline, faiſant Polyclète plus jeune que Phidias, a confondu l'un des Polyclètes d'Argos avec celui de Sicyone.

(30) ONATAS d'Egine, travailla, conjointement avec Calamis, à une offrande faite à Olympie par Dinomède pour accomplir le vœu d'Hiéron ſon pere, qui mourut 466 ans avant notre ère. Le char étoit l'ouvrage d'Onatas; les jeunes gens qui le montoient & les chevaux étoient de Calamis. Il ne faut pas croire cependant que le talent d'Onatas ſe bornât à ſculpter

des chars. On voyoit de ſa main dans l'Altis, une ſtatue d'Idomenée, deſcendant de Minos, fils du Soleil: un coq, ſculpté en bas-relief ſur ſon bouclier, témoignoit que le héros tiroit ſon origine du dieu à qui cet oiſeau étoit dédié. Une inſcription en vers apprenoit que la ſtatue étoit l'ouvrage d'Onatas, fils de Myron. On voyoit encore dans le même lieu & du même artiſte, un Mercure portant ſous le bras un bélier; il avoit un caſque en tête, & étoit vêtu d'une tunique & d'une chlamyde. Il avoit fait à Pergame un Apollon, en bronze, qui excitoit l'admiration par ſa grandeur & par l'art du ſtatuaire.

A Phigalie, ville de l'Arcadie, étoit un antre conſacré à Cérès qu'on ſurnommoit la Noire. Pauſanias raconte qu'autrefois on y avoit vu une ſtatue aſſiſe ſur la pierre: ſa tête étoit celle d'un cheval, & étoit ornée d'une crinière; à l'entour étoient des ſerpens & d'autres animaux. Le corps de la ſtatue repréſentoit une femme vêtue d'une tunique noire qui deſcendoit juſqu'aux pieds: d'une main elle tenoit un ſerpent, & de l'autre une colombe. Ce monument n'étoit que de bois & fut brûlé. Les Phigaliens négligèrent de la rétablir, & abandonnèrent le culte de la déeſſe: elle ſe vengea de leur oubli; leurs terres devinrent ſtériles; & l'oracle de Delphes, qu'ils conſultèrent dans leur malheur, leur apprit que la déeſſe les puniſſoit de leur impiété. Ils chargèrent Onatas de faire une autre ſtatue, & cet artiſte s'aſtreignit à imiter l'ancien monument dont il ſe procura une copie ou un deſſin.

(31) HÉGIAS d'Athènes étoit contemporain d'Onatas

& d'Agelades, comme nous l'apprend Pauſanias. On accordoit des éloges à ſes ſtatues de Minerve & de Pyrrhus. Il avoit fait auſſi de jeunes cavaliers, & Caſtor & Pollux.

(32) Callitele étoit peut-être fils ou du moins élève d'Onatas. Tout ce qu'on ſait de lui, c'eſt qu'il travailla, conjointement avec cet artiſte, au Mercure dont nous avons parlé.

(33) Simon d'Egine avoit fait un cheval qu'un homme tenoit par la bride ; ce monument étoit placé dans l'Altis. Pline parle d'un ch en & d'un archer, ouvrages en bronze du même artiſte.

(34) Dionysius d'Argos fit auſſi dans l'Altis un grouppe ſemblable à celui de Simon, ſon contemporain : le cheval étoit peu eſtimé. Il fit un Jupiter, un Hercule, un Orphée qui furent donnés en offrande par Smicythus. Ce fait nous découvre l'âge de ces artiſtes, puiſqu'Hérodote nous apprend que Smicythus étoit l'intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégium, 498 ans avant notre ère. On voyoit à Rome, au portique d'Octavie, dans le temple de Junon, la ſtatue de la déeſſe, ouvrage de Dionyſius & de Polyclès : ce qui prouve qu'il y eut des ſculpteurs eſtimables avant Phidias.

(35) Glaucus d'Argos, fit pour le même Smicythus les ſtatues d'Amphitrite, de Neptune & de Veſta.

(36) Nicodame de Ménale, dont une Pallas avec le casque en tête & l'égide, étoit placée près des ouvrages des deux statuaires dont nous venons de parler, me paroît avoir été à-peu-près leur contemporain. On connoissoit encore de lui Hercule tuant le lion de Némée, les statues de deux pancratiastes & celle d'un pugile.

(37) Socrate de Thèbes n'est connu que par un seul ouvrage en marbre qu'il fit avec Aristomède. Ces deux artistes étoient contemporains de Pindare, & l'on peut supposer qu'ils étoient dans la fleur de l'âge, lorsque ce poëte qui mourut 435 ans avant notre ère, étoit déjà avancé dans sa carrière. En effet, il n'est pas vraisemblable que ce soit dans sa jeunesse qu'il ait consacré un temple à la mère des dieux, & qu'il ait chargé les artistes dont nous parlons de faire la statue de la déesse.

(38) Eladas d'Argos, peu célèbre par lui-même, fut illustré par Phidias son élève. Il fit la statue d'Hercule pour un temple de ce demi-dieu à Mélite, bourg de l'Attique. C'étoit dans cette bourgade que le fils de Jupiter & d'Alcmène avoit été initié aux petits mystères.

(39) Phidias d'Athènes reçut des leçons d'Eladas & d'Hippias. Il parut dans un temps favorable aux arts. Periclès qui gouverna pendant quarante ans la république d'Athènes, & qui mourut dans la troisieme année de la 87e olympiade, 429 ans avant notre ere, enchaînoit le peuple dans les jouissances que procurent

eurent les talens. On pouvoit le regarder comme un roi protecteur des artistes, & sa protection leur inspiroit l'émulation la plus vive, parce que de grandes récompenses attendoient leurs succès. Il fit bâtir des temples, creuser des ports, élever des théâtres, construire des aquéducs, & tous ces édifices étoient decorés par ses ordres avec la plus grande magnificence. Dans la foule d'artistes qu'il employoit, il distingua particuliérement Phidias, & le rendit l'ordonnateur & l'arbitre de ses grandes entreprises. Ce que le Brun fut sous Louis XIV, Phidias le fut sous Périclès.

Autant que l'on peut juger un artiste dont on ne connoît pas les ouvrages, & sur lesquels il ne reste que des traits assez vagues qui nous ont été transmis par des écrivains étrangers aux arts, on peut conjecturer que Phidias se distinguoit sur-tout par un caractère de grandeur. Il est vrai-semblable que, sous le règne d'Alexandre, des sculpteurs le surpassèrent par la grace, par une aimable mollesse, par des beautés qui appartiennent à l'exécution; mais qu'aucun n'égala la fierté de ce grand statuaire.

Toute l'antiquité se plut à célébrer son Jupiter Olympien. Il disoit lui-même que l'idée de ce chef-d'œuvre lui avoit été inspirée par ces vers d'Homère qui représentent le maître des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ses noirs sourcils. Le dieu étoit assis sur un trône; sa couronne imitoit des branches d'olivier. Il tenoit dans sa main droite une Victoire d'ivoire & d'or, ayant la tête ceinte d'une bandelette, & surmontée d'une couronne: dans sa gauche étoit un sceptre brillant de l'éclat de tous les métaux, & surmonté d'un aigle. Le manteau du dieu étoit d'or,

ainsi que sa chaussure ; des animaux & des lys formoient le dessin de ce manteau. L'ivoire dominoit dans ce monument ; ce qui a fait dire à Strabon qu'il étoit d'ivoire, quoique l'artiste y eût employé l'or & d'autres métaux : la figure étoit assise ; & , quoique le temple fût vaste & élevé, sa tête touchoit presque à la voûte : si le dieu eût voulu se lever, il auroit été obligé de la percer. L'intention de l'artiste étoit de donner une idée de la grandeur du dieu ; & quoique cette proportion, trop forte pour celle du temple, puisse nous sembler vicieuse, les anciens qui ont vu le monument n'ont fait que l'admirer : nous n'avons pas le droit de nous montrer plus sévères, nous qui ne pouvons nous en former qu'une image imparfaite ; croyons que l'artiste avoit mis dans cet ouvrage tant de majesté, qu'elle faisoit oublier ce que les proportions avoient d'exagéré. Le trône étoit d'or, d'ivoire & d'ébène. Les ornemens en peinture & en sculpture y étoient prodigués. Pausanias nous en a transmis la description que nous croyons inutile de transcrire. Il suffit de savoir qu'il étoit chargé d'une multitude d'objets, sans doute bien traités, mais qui ne devoient pas être exempts de confusion. On est obligé de convenir que, du temps de Phidias, on n'avoit pas encore découvert que le grand s'aggrandit par la sobriété & la simplicité des ornemens. Il en aura été des Grecs comme des modernes ; ce n'aura été qu'après avoir saisi le grand dans les parties capitales, que le goût se sera porté vers la théorie du grand dans les accessoires.

La statue de Minerve, dans le Parthenon, à Athènes, étoit au nombre des ouvrages célèbres de

Phidias : elle étoit d'or & d'ivoire. Un sphynx formoit le cimier de son casque, & aux deux côtés étoient des gryphons. La statue étoit debout & la draperie descendoit jusqu'aux pieds. Sur sa poitrine étoit la tête de Méduse en ivoire & une victoire haute de quatre coudées ; cette mesure, qui nous a été conservée par Pausanias, peut nous donner une idée de la grandeur collossale de la statue. La déesse tenoit une lance, près de laquelle étoit un dragon que l'on croyoit être le dragon érichtonien. Son bouclier étoit à ses pieds : à la partie convexe, l'artiste avoit sculpté le combat des Amazones, & à la partie concave, le combat des dieux & des géans : il n'avoit pas même épargné le travail sur la chaussure ; on y voyoit représenté le combat des Lapithes & des Centaures. Les anciens ont loué cette profusion ; les modernes ont raison de ne la point approuver. Sur la base qui supportoit ce collosse étoit représentée en bas-relief la naissance de Pandore. Ce sujet contenoit vingt divinités.

Dans la même ville, Phidias fit une autre Minerve en bronze. Les Athéniens consacrerent à ce monument la dixme des dépouilles qu'ils avoient remportées sur les Perses vaincus à Marathon. Cette statue étoit d'une si haute proportion, que les navigateurs voyoient de Sunium le cimier du casque de la déesse & le fer de sa lance. Mys cisela sur le bouclier de cette Pallas le combat des Centaures & des Lapithes & d'autres sujets dont le peintre Parrhasius lui fournit le dessin. Pline a confondu cette Minerve avec celle du Parthenon, quand il a dit que la base représentoit la naissance de Pandore. Pausanias, témoin oculaire, mérite plus de confiance.

Près du temple de Vulcain, étoit un temple de Vénus, pour lequel Phidias exécuta en marbre de Paros la ſtatue de Vénus-Uranie. Sa Pallas Lemnia, ainſi nommée parce qu'elle fut dédiée par les habitans de Lemnos, étoit regardée comme un monument digne de la déeſſe qu'il repréſentoit. Dans le temple de Néméſis, près de Marathon, il fit en marbre de Paros la ſtatue de cette divinité vengereſſe : ce marbre avoit été apporté par les Perſes; ils l'avoient deſtiné à en élever un monument de leur victoire, & il ſervit à conſacrer leur défaite. On voyoit, dans la couronne qui ceignoit la tête de cette ſtatue, des cerfs, & de petites figures qui repréſentoient des Victoires. Ces figures déſignoient apparamment le triomphe des Grecs ſur les Perſes; & les cerfs, la promptitude de leur fuite: la figure de Néméſis ſignifioit que leur défaite avoit été l'effet de la vengeance céleſte. La déeſſe tenoit de la main droite une phiole ſur laquelle étoient repréſentés des Éthiopiens; & de la gauche, une branche de frêne. Pauſanias n'a pu ſavoir ce que ſignifioient ces ſymboles. Il obſerve que cette Néméſis n'avoit point d'aîles, & qu'on ne lui trouvoit ces ſymboles dans aucun monument ancien. Il ajoute que les habitans de Smyrne furent les premiers qui lui donnèrent des aîles, ſymbole de l'amour, parce qu'ils la regardoient comme la vengereſſe des amans malheureux. Sur la baſe de la ſtatue on voyoit Léda préſenter Hélene à Néméſis : ce ſujet ſe rapportoit à un trait de la mythologie des Hellénes peu connu des modernes : ils croyoient qu'Hélène n'étoit pas fille de Léda, mais de Néméſis & de Jupiter, & que Léda n'avoit fait

que lui prêter la mamelle (1). Cette base contenoit d'autres sujets qui n'avoient aucun rapport entre eux : Tindare & ses fils; un homme debout avec un cheval; on nommoit ce grouppe le cavalier; Agamemnon, Achille, Pyrrhus son fils, époux d'Hermione; on n'avoit pas représenté Oreste, parce qu'il s'étoit souillé du sang de sa mère. On voyoit encore de suite sur cette même base un jeune homme nommé Épochus, & son frère : c'étoient les fils d'Œnoë qui avoit donné son nom à une tribu de l'attique. Les bas-reliefs de cette base pouvoient avoir un grand mérite de dessin & de travail; mais on ne peut se faire une idée favorable de leur composition : il faudroit qu'un moderne se fit pardonner par de grandes beautés une confusion de sujets si disparates.

A Mégare, dans le temple de Jupiter Olympien, étoit la statue de ce Dieu que Théocosmus de Mégare & Phidias avoient commencée ensemble & n'avoient pas terminée. Ce que Pausanias dit de ce morceau, nous apprend quel étoit le procédé des anciens dans les statues d'or & d'ivoire. La tête étoit finie; l'or & l'ivoire y étoient appliqués : le reste n'étoit que de plâtre; & cette ébauche devoit servir seulement de noyau ou de soutien à la sorte de marqueterie qu'on se disposoit à y appliquer. On conservoit dans une chambre qui étoit derriere le temple, des pièces de bois seulement ébau-

(1) C'est ainsi que s'exprime Pausanias. Le Scholiaste de Callimaque dit, sur le vers 232 de l'Hymne à Diane, que, dans un bourg de l'Attique, nommé Rhamnus, Jupiter eut commerce avec Némésis qui produisit un œuf, que Léda, l'ayant trouvé, l'échauffa, & qu'il en sortit les Dioscures & Hélène.

chées, sur lesquelles les artistes devoient appliquer l'or & l'ivoire pour terminer la statue. On commençoit, pour ces sortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avoit qu'imparfaitement la forme que devoit prendre la statue. On tenoit ce modèle un peu maigre, & on négligeoit d'y mettre ce qu'on nomme les finesses; il suffisoit d'y observer les proportions de la longueur des parties; ensuite on sculptoit en bois des pièces de rapport destinées à être appliquées sur ce noyau; & enfin, on colloit sur ces pièces de bois les tablettes d'ivoire & les plaques d'or : c'étoit de l'art que l'on mettoit à ce dernier travail que dépendoit la perfection de l'ouvrage. Plaignons les artistes les plus célèbres de l'antiquité d'avoir été soumis, par le goût égaré de leurs contemporains, à une semblable manœuvre. Les deux statuaires avoient représenté sur la tête du Dieu les parques & les saisons.

De la dépouille des Piséens vaincus, les habitans de l'Élide avoient consacré à Jupiter un temple & une statue. Une inscription apprenoit que celle-ci étoit l'ouvrage de Phidias. On voyoit aussi dans l'Elide une statue du même artiste représentant un jeune homme ceint d'une bandelette.

Une statue de Minerve, en or & en ivoire, dans la citadelle d'Élis, étoit regardée comme un de ses ouvrages. Le casque de la déesse étoit surmonté d'un coq oiseau guerrier, peut-être pour signifier que c'étoit une divinité belliqueuse : cependant comme on la nommoit *érané*, la *travailleuse*, on peut croire que l'artiste avoit cru devoir la désigner par l'oiseau dont le chant appelle à l'ouvrage.

Sa ſtatue de Vénus céleſte, auſſi d'or & d'ivoire, fouloit d'un pied une tortue.

Celle de Minerve Aréa ou martiale, à Platée, avoit le corps de bois doré; la tête, les pieds & les mains étoient de marbre pantélique; mélange qui ne devoit pas produire un effet heureux.

On voyoit de lui à Delphes un grand nombre de ſtatues: Minerve, Apollon, Erechtée, Miltiade, Cecrops, Pandion, Antiochus fils d'Hercule & de Midée, Agée, Acamas fils de Théſée, Codrus, Théſée, Phileus. Quoique le génie de Phidias le portât ſurtout à imprimer à ſes ouvrages cette grandeur de caractère qui ne ſuppoſe pas toujours le talent de rendre avec préciſion les formes individuelles, & qui même ſemble l'exclure, il réuſſit à faire le portrait avec beaucoup de reſſemblance, comme on le remarquoit dans la figure d'un jeune homme nommé Pantacès, qu'il avoit repréſenté en bas-relief ſur la baſe du Jupiter olympien. Il fit auſſi ſon propre portrait ſur le bouclier de Pallas.

Phidias, malgré l'autorité que devoit lui donner ſa grande réputation, fut obligé de ſoumettre ſon goût à celui des Athéniens. On ne doit pas lui reprocher, par exemple, d'avoir ſuivi ſon propre goût quand il fit des ſtatues en or & en ivoire. Nous voyons par un paſſage de Valère-Maxime, qu'il voulut obtenir des Athéniens la permiſſion de préférer le marbre pour la ſtatue de Pallas. Ils l'écouterent tranquillement, tant qu'il ne leur parla que de la ſolidité du marbre & de l'avantage qu'il avoit de conſerver plus long-temps ſon éclat: mais quand il eut l'imprudence d'ajouter qu'il coûtoit moins cher, ils refusèrent de l'entendre,

& crurent qu'il étoit de leur honneur de préférer la matière qui coûtoit davantage. Peut-être ne fit-il de même qu'obéir, quand il chargea d'un trop grand nombre d'ornemens quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Il est souvent bien difficile à un artiste de résister au goût erroné d'un seul homme qui l'emploie: il lui est impossible de résister à celui de tout un peuple.

Croiroit-on que les contemporains de l'artiste qui produisit les figures colossales de Jupiter & de Pallas, admirèrent peut-être encore davantage de petits ouvrages qu'il fit en s'amusant ou qu'ils lui demandèrent, tels que des poissons, une cigale, une mouche? Ces délassemens d'un habile homme ne pouvoient avoir que le petit degré de mérite dont des bagatelles sont susceptibles, & furent encore célébrées plusieurs siècles après la mort de l'artiste. On peut avancer que la plupart des hommes aiment le petit par goût, & ne feignent que par vanité d'aimer le grand.

Phidias eut contre lui les ennemis que lui firent ses talens, & en même temps les ennemis de Périclès qui persécutoient le protecteur dans la personne du protégé. Ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qui étoit entré dans la statue de Minerve: mais par le conseil de Périclès, il l'avoit appliqué de manière qu'on pouvoit le détacher, & il lui fut aisé de confondre ses accusateurs. Cependant on assure qu'il finit ses jours en prison.

Ou lit dans une déclamation de Sénèque le père, que les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeller chez eux Phidias pour faire le Jupiter Olympien, qu'à condition qu'ils leur rendroient ou cet artiste lui-même ou cent talens: mais que, l'ouvrage fait,

ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qu'ils lui avoient confié, lui coupèrent les mains, & le renvoyèrent aux Athéniens ainsi mutilé. Ce conte n'est qu'une narration falsifiée du traitement que lui firent éprouver ses concitoyens eux-mêmes.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, une Vénus en marbre que l'on regardoit comme un ouvrage de cet artiste.

(40) Théocosmus de Mégare étoit contemporain de Phidias, & fut aidé, comme nous l'avons dit, par cet artiste, dans l'exécution d'une statue de Jupiter en or & en ivoire qui ne fut pas terminée. Il fit aussi la statue d'Hermon à qui les Mégariens avoient accordé le droit de cité, & qui avoit commandé le vaisseau amiral de Lysander.

(41) Apelles, statuaire dont le nom a été omis par Junius, devoit être plus jeune que Phidias. Il fit la statue de Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, la première des femmes qui ait nourri des chevaux, & qui ait été victorieuse aux jeux olympiques. Lacédémonienne elle-même, elle fut imitée par plusieurs Lacédémoniennes. Le temps où régnoit Archidamus, qui mourut 430 ans avant notre ère, nous indique à-peu-près celui où fleurit Apelles le sculpteur. Ne seroit-il pas le même que Pline nomme *Apellas*, & qui avoit fait des statues de femmes en adoration ?

(42) Stipax de Cypre avoit conservé de la célébrité au temps de Pline par une seule statue, représentant

un jeune homme qui fait rôtir des entrailles. Il souffloit le feu, & il est vraisemblable que le gonflement de ses joues, & la vérité de son action, contribuèrent beaucoup à la réputation de ce morceau. Ces vérités triviales, dont l'expression n'est pas d'ailleurs sans mérite, plaisent toujours plus au peuple que des conceptions plus nobles & plus dignes de l'art. La figure d'un jeune homme soufflant aussi le feu, dans le tableau de Saint Paul prêchant à Ephèse, par le Sueur, attire bien plus les regards de la multitude que le reste de la composition. C'est même quelquefois un défaut qui assure, auprès du vulgaire, le succès d'un bon ouvrage.

(43) Myrmécide de Lacédémone, se rendit célèbre par de petits ouvrages qui supposent de bons yeux & beaucoup de patience, plutôt qu'un vrai talent. Il fit un char à quatre chevaux, qu'une mouche pouvoit couvrir de son aîle. On parle aussi d'un vaisseau qu'on pouvoit cacher tout entier sous l'aîle d'une abeille. Si ces ouvrages n'avoient pas le droit d'être admirés, parce que l'admiration doit être réservée au vrai beau, ils avoient au moins celui d'étonner, puisqu'ils étoient en marbre; ce qui ajoute à la difficulté. Mais Elien a parlé judicieusement de ces chefs-d'œuvres mesquins, quand il a dit que ce n'étoit autre chose qu'une perte de temps. Cependant Myrmécide avoit la vanité de se comparer à Phidias.

(44) Alcamene, d'une bourgade de l'Attique, fut un des plus illustres élèves de Phidias. Il fleurit, suivant Pline, dans la 83e olympiade, 448 ans avant

notre ère. Pline cite de lui une ſtatue en bronze repréſentant l'un de ces athlètes que les Grecs nommoient *Pentathles*, parce qu'ils diſputoient la victoire dans cinq ſortes de combats : il falloit que le vainqueur eût ſurpaſſé ſes adverſaires dans la courſe à pied, la lutte, le pugilat, le ſaut, & le jet du diſque ou du javelot. Le chef-d'œuvre d'Alcamène étoit une Vénus de marbre qui ſe voyoit à Athènes dans le quartier qu'on nommoit les jardins; on la déſignoit par le nom de *Vénus aux jardins*. On a prétendu que Phidias y avoit travaillé; c'étoit peut-être une calomnie inventée par les envieux. Pauſanias obſerve que cette ſtatue étoit digne de fixer les regards, dans une ville où les regards étoient appellés pour un ſi grand nombre d'ouvrages admirables. On vantoit ſur-tout la belle forme du ſein, & en général toute la partie antérieure de la figure, la beauté & l'excellente proportion des mains & la fineſſe des doigts qui ſe terminoient en une pointe douce : ſi l'on admiroit à Athènes la Vénus d'Alcamène, on n'eſtimoit pas moins l'Amour qu'il avoit fait à Theſpies. Vulcain fut auſſi compté entre ſes ouvrages célèbres : l'artiſte avoit eu l'adreſſe de diſſimuler, plutôt que de cacher, par une draperie la difformité de ce dieu boiteux. On voyoit encore du même artiſte, à Athènes, une ſtatue de Junon, celle de Diane, celle de Bacchus en or & en ivoire, Progné & Itys ſon fils, dont elle médite la mort; à Corinthe, une Hécate, compoſée de trois figures réunies, & n'en faiſant qu'une ſeule; avant Alcamène, on n'avoit donné qu'une tête & qu'un corps à cette déeſſe. Il avoit décoré d'une ſtatue d'Eſculape le temple conſacré à ce dieu dans la ville

de Mantinée, & avoit fait deux ſtatues coloſſales pour le temple d'Hercule à Thèbes; l'une repréſentoit Hercule lui-même, & l'autre, Minerve. Ce fut lui qui orna de bas-reliefs la friſe de l'une des aîles du temple de Jupiter à Elis; il y repréſenta le combat des Centaures & des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Pirithoüs lui-même occupoit le milieu de ce bas-relief; d'un côté, on voyoit Eurytion qui enlevoit la nouvelle épouſe, & Cénée qui la défendoit; de l'autre, Théſee, armé d'une hache, combattoit les Centaures. L'artiſte avoit enrichi ſa compoſition d'une épiſode, où il avoit repréſenté deux Centaures, l'un enlevant un jeune garçon, l'autre une jeune fille, remarquables l'une & l'autre par leur beauté. Comme l'hiſtoire de l'art de Winckelmann eſt un ouvrage juſtement célèbre, il n'eſt peut-être pas inutile d'avertir qu'il a mal entendu le paſſage de Pauſanias où il eſt parlé de ce bas-relief, & qu'il l'a expliqué d'une manière très-confuſe. L'antiquité regardoit Alcamène comme le premier ſculpteur de ſon temps après Phidias.

(45) AGORACRITE de Paros apprit ſon art de Phidias, qui paſſa même pour avoir publié pluſieurs de ſes ouvrages ſous le nom de cet élève qu'il chériſſoit. Pline raconte qu'Agoracrite & Alcamène concoururent enſemble pour une Vénus, & que les Athéniens donnèrent la préférence à celle du dernier, favoriſant plutôt leur concitoyen contre un étranger, que rendant juſtice au vrai talent. Agoracrite, irrité de leur injuſtice, fit de ſa Venus une Néméſis, déeſſe de la vengeance, & la vendit aux habitans de Rhamnus. Varron la regardoit comme la plus belle de toutes les ſtatues.

Il eſt vraiſemblable que cette Vénus étoit un de ces ouvrages que Phidias donnoit ſous le nom de ſon élève : c'eſt même ce qui eſt affirmé par Suidas, ou plutôt par quelqu'auteur plus ancien dont il rapporte le paſſage dans ſon Dictionnaire. Pauſanias attribue cette ſtatue à Phidias, ſans parler même d'Agoracrite. Ainſi les Athéniens, en prononçant contre Agoracrite en faveur d'Alcamène, auront, pour favoriſer leur patrie, prononcé contre un de leurs concitoyens ſans le connoître.

Le changement d'une figure de Vénus, en celle de Néméſis, prouve ce que nous avons dit à l'article Mythologie, que les anciens repréſentoient ſous les traits de la beauté les divinités les plus terribles. Eh! pourquoi auroient-ils donné des traits hideux à Néméſis, à la Vengeance céleſte, qui puniſſoit le crime ſans paſſion & ſans colère?

On cite peu d'ouvrages d'Agoracrite, qui peut-être ne montra plus qu'un talent médiocre, dès que ſon maître eut ceſſé de travailler pour lui : Pline dit ſeulement qu'à Rhamnus, où étoit ſa Néméſis, on voyoit auſſi de lui une autre ſtatue dans le temple de la mere des dieux, & à Delphes les ſtatues en bronze de Minerve & de Jupiter.

(46) Colotès, autre élève de Phidias, avoit travaillé avec ce grand maître à la ſtatue de Jupiter Olympien. Ce fut lui qui fit l'égide de Minerve, à la ſtatue que le même artiſte fit de cette déeſſe. On connoiſſoit auſſi de lui des philoſophes, & un Eſculape de bronze, dont on célébroit la beauté.

Il ne faut pas confondre avec ce Colotès, un autre artiste du même nom qui étoit de Paros & disciple de Pasitèle, & qui fit à Elis la table d'ivoire & d'or, sur laquelle les vainqueurs déposoient leurs couronnes.

(47) POLYCLETE d'Argos. C'est peut-être ici que doit être placé l'un des Polyclètes d'Argos : car il faut convenir que la chronologie d'un assez grand nombre de sculpteurs grecs est fort incertaine, & qu'au moment où l'on croit pouvoir l'appuyer sur des faits, on la trouve renversée par d'autres faits qui les contrarient. Comment pourrions-nous être exacts dans une matière où les anciens qui nous servent de guides paroissent eux-mêmes avoir manqué d'exactitude ?

Nous avons déjà observé que Pline a confondu le Polyclète de Sicyone avec un des Polyclètes d'Argos, & peut-être avec tous les deux. Lorsqu'il dit que Polyclète faisoit ses statues quarrées, qu'il est le premier qui ait imaginé de faire poser les statues sur une seule jambe, que ses statues se ressembloient presque toutes, cela doit s'entendre du plus ancien des Polyclètes, de celui de Sicyone. En effet, ce sont autant de traits qui caractérisent l'art encore peu éloigné de son berceau, manquant encore de souplesse & de variété. On faisoit alors les statues quarrées, parce qu'on n'avoit pas étudié toutes les lignes que décrivent les contours, & dont les artistes expriment le mouvement souple & varié, en les nommant *ondoyantes*, *serpentines*, *flamboyantes*. On faisoit porter les figures sur les deux pieds, & c'étoit le premier pas que l'art avoit fait, quand il cessa de s'en tenir aux Hermès. Celui qui, le premier, osa les faire porter

fur un ſeul pied, fut regardé comme un artiſte hardi. Enfin, toutes les figures ſe reſſembloient entr'elles, parce qu'on n'avoit pas encore découvert par des études multipliées, l'extrême diverſité des formes, ou plutôt parce que les artiſtes n'avoient point encore l'adreſſe d'exprimer toutes ces diverſités. Je croirois auſſi qu'on pourroit attribuer à l'ancien Polyclète cette figure qu'on appelloit la règle; car on a des preuves que les anciens ont trouvé de bonne-heure les proportions au moins en longueur; & quand les Grecs n'auroient pas eux-mêmes fixé ces meſures, ils les trouvèrent établies en Egypte, dès qu'ils eurent quelque communication avec cette contrée. Il feroit abſurde de ſuppoſer que les proportions furent trouvées par un artiſte qui vivoit dans la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère, & qui étoit par conſéquent poſtérieur à Phidias, puiſqu'il réſulteroit de cette ſuppoſition que Phidias n'auroit pas connu les proportions.

Nous pouvons hardiment reſtituer au Polyclète d'Argos la plupart des ouvrages que Pline attribue au Polyclète de Sicyone, tels que ce Diadumène dans lequel l'artiſte avoit ſu exprimer de la molleſſe, qualité qui tient à la plus belle exécution, & ce Doryphore, dans lequel il avoit repréſenté la vigueur; car ce n'eſt que dans un ſiècle où l'art eſt conſommé, qu'il eſt poſſible au même artiſte d'exprimer deux caractères ſi différens. Nous en dirons autant des deux enfans qui jouoient aux oſſelets; car ce n'eſt pas dans le temps où l'on ne ſait faire encore que des figures quarrées, que l'on peut rendre avec ſuccès la nature enfantine, & Pline ne nous laiſſe pas ignorer qu'on admiroit encore ces deux enfans dans le temps où il écrivoit. Enfin,

ce brave qui prenoit ſes armes pour voler au combat, ne pouvoit être l'ouvrage du ſtatuaire qui, le premier, avoit oſé faire porter ſes figures ſur un ſeul pied.

Croyons en même temps que c'eſt du ſecond Polyclète que parlent les anciens, lorſqu'ils célèbrent la grandeur & la dignité qu'il donnoit à ſes ouvrages. Ces caractères appartiennent au temps où les grandes parties de l'art ſont déja connues, & où il conſerve encore l'auſtérité.

L'un des chefs-d'œuvre de cet artiſte étoit à Mycène dans le temple de Junon : c'étoit la ſtatue de la déeſſe elle-même, en or & en ivoire, & d'une grande proportion. On voyoit ſur ſa couronne les Saiſons & les Graces ; d'une main elle tenoit une grenade, & de l'autre un ſceptre. Au jugement des anciens, elle ne le cédoit aux grands ouvrages de Phidias, que parce qu'elle étoit moins riche & moins colloſſale.

Son Hercule tuant l'hydre étoit admiré du temps de Cicéron ; l'action de cette figure exigeoit du mouvement, & ne pourroit être attribuée à l'ancien Polyclète, à celui dont la manière tenoit encore de la roideur que les Egyptiens donnoient à leurs ouvrages. Mais qui ſur-tout ne reconnoîtroit pas l'art perfectionné dans la deſcription que Cicéron nous a laiſſée de ſes deux canéphores. C'étoit deux ſtatues d'airain, d'une proportion médiocre, mais de la grace la plus exquiſe ; leur vêtement, leur maintien rendoient témoignage à leur virginité. Elles portoient ſur la tête les choſes ſacrées, à la manière des vierges athéniennes qu'on nommoit canéphores. Les perſonnes même qui n'avoient aucune idée de l'art, ne pouvoient ſe défendre d'en admirer la beauté.

La

La ſtatue de Jupiter Mélichius ou le Clément, ouvrage de notre artiſte, étoit en marbre blanc, de même que ſes ſtatues d'Apollon, de Latone & de Diane, dans le temple de cette déeſſe, bâti au ſommet d'une montagne ſur le chemin d'Argos à Tégée. Il avoit fait une Vénus à Amycles. On voyoit de lui, du temps de Dion Chryſoſtôme, une ſtatue d'Alcibiade dont les mains étoient mutilées. Il a vécu & travaillé long-temps, ſi c'étoit lui, & non un autre Polyclète, qui avoit fait la ſtatue d'un Antipater vainqueur entre les enfans, au temps de Denys de Syracuſe. Ce tyran avoit engagé le père du jeune homme à déclarer qu'il étoit Syracuſain ; mais Antipater lui-même, mépriſant les largeſſes du tyran, & voulant faire honneur à ſa patrie, fit écrire ſur la baſe qu'il étoit de Milet, & le premier des Ioniens qui eût conſacré ſa ſtatue à Olympie.

Elien a écrit ſur Polyclète un fait ou un conte qui peut trouver ſon application. Il rapporte que cet artiſte fit à la fois deux ſtatues : dans l'une, il ne fit que ſuivre l'impulſion de ſon génie & les règles de ſon art; il ſe fit une loi de ſuivre pour l'autre tous les conſeils qu'on vouloit lui donner, faiſant, défaiſant, changeant à meſure qu'on lui communiquoit une nouvelle idée, ou qu'on lui preſcrivoit quelque correction. Ces deux morceaux terminés, il les expoſa en public : le premier fut généralement admiré ; le ſecond excita la riſée de tous les ſpectateurs : « Eh » bien, leur dit-il, l'ouvrage que vous admirez eſt » le mien ; celui dont vous vous moquez, eſt le » vôtre ».

Winckelmann croit qu'une figure nue, plus petite

que nature, qui se voit à la Villa Farnese, est une copie du fameux *Diadumène* de Polyclete, ou du moins la répétition d'une copie de ce morceau célèbre dans l'antiquité. Il remarque qu'une petite figure toute semblable se voyoit en bas-relief sur une urne funéraire de la Villa Sinibaldi, ce qui lui fait juger avec raison que ces deux figures ont été faites d'après un morceau qui jouissoit d'une grande réputation & qui a été fort souvent copié. En admettant cette supposition, qui ne manque pas de vraisemblance, nous pourrons juger du talent de Polyclete, à peu près comme on juge de celui de Raphaël par une estampe.

Notre antiquaire croit voir aussi dans un bas-relief représentant des Canéphores, c'est-à-dire des jeunes filles portant des corbeilles qui contenoient les choses sacrées, une copie, ou une imitation des fameuses Canéphores du même artiste. Le style témoigne en faveur de leur haute antiquité.

Enfin il est porté à reconnoître aussi les *Astragalizontes* ou joueurs aux osselets de Polyclete dans une figure du palais Barberini, qui mord le bras d'une autre figure détruite; mais la main qui reste tient un osselet. Les anciens, comme le font encore les modernes, donnoient souvent aux ouvrages de l'art des noms qui en désignoient très-imparfaitement le sujet. Notre antiquaire conjecture que les *Astragalizontes* représentoient Patrocle encore enfant qui, dans une dispute prise au jeu des osselets, tua le jeune Chrysonyme.

Nous avons dit ailleurs que nous soupçonnions qu'il y avoit eu deux *Canachus*. C'est que Pausanias parle d'un Canachus de Sicyone élève de Polyclete qui fit la statue d'un pugile nommé Bicellus. Peut-être les écrivains

ont-ils quelquefois confondu les ouvrages des deux Canachus.

Le même auteur nous apprend qu'il y eut un *Polyclete* d'Argos, différent de celui qui avoit fait la fameuſe Junon. Ce troiſième Polyclete étoit élève de Naucydes. On ne cite de lui qu'une ſtatue repréſentant Agénor de Thèbes, vainqueur au jeux olympiques.

(48) PHRAGMON que Pline fait contemporain de Polyclete, & qui avoit fait des Amazones dans le temple d'Éphèſe, eſt peut-être le même artiſte que Pauſanias nomme Phradmon, & qui étoit d'Argos.

(49) CALLON d'Elis : nous le plaçons ici parce que Pline parle d'un Callon qu'il fait contemporain de Polyclete, ce qui ne peut convenir à celui d'Egine, élève de Tectée & d'Angelion. Pauſanias raconte que les Mamertins perdirent par un naufrage trente cinq jeunes gens, & que, pour honorer leur mémoire, ils leur firent élever des ſtatues en bronze à Olympie : elles furent l'ouvrage de Callon d'Elis, dont on voyoit auſſi un Mercure tenant le caducée. Comme Pauſanias obſerve que les ſtatues des jeunes Mamertins étoient comptées au nombre des ouvrages anciens, on pourroit ſoupçonner que la chronologie de Pline n'eſt pas ici fort exacte, & que Callon étoit antérieur à Polyclete.

(50) SOCRATE, célèbre entre les philoſophes, doit trouver place entre les artiſtes. Fils d'un ſculpteur, lui-même exerça la ſculpture dans ſa jeuneſſe. On voyoit de lui au Propylée, à Athenes, un Mercure

& les Graces drapées. C'eſt du moins l'opinion commune : mais il faut avouer que Pauſanias s'exprime là-deſſus avec incertitude ; il n'aſſure pas que ces morceaux fuſſent l'ouvrage de Socrate le philoſophe, il rapporte ſeulement qu'on le diſoit. Pline, ſans parler même du philoſophe Socrate, dit que les Graces du Propylée ſont d'un Socrate & qu'on doute ſi elles ſont de Socrate le peintre ou d'un autre. Il ajoute qu'on ne les admiroit pas moins que les ouvrages de Méneſtrate. Il eſt permis de conjecturer qu'elles étoient de Socrate le Thébain, ou du peintre Socrate, ou d'un autre artiſte du même nom, & que Socrate le philoſophe s'étant fait une réputation, la conformité du nom lui aura fait attribuer ces ouvrages auxquels il n'avoit eu aucune part. Il abandonna de très-bonne heure la ſculpture pour ſe livrer aux ſpéculations philoſophiques, & il eſt difficile de croire qu'il ait pu faire dans les arts, qu'il pratiqua ſi peu de temps, des ouvrages dignes d'admiration.

(51) Ménestrate; nous ne le plaçons ici que parce que nous venons de le nommer au ſujet de Socrate; car d'ailleurs rien ne nous indique ſon âge. Pline dit ſeulement qu'on admiroit de lui un Hercule, & une ſtatue d'Hécate, qui étoit dans le temple de Diane, à Epheſe.

(52) Pythagore de Rhegium eſt compté par Pline entre les contemporains de Polyclete, & rapporté à la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère : mais il devoit être beaucoup plus ancien puiſque, au rapport de Pauſanias, il avoit appris ſon art de Glearque, élève

d'Euchir de Corinthe. On voyoit de lui à Olympie, la ſtatue du Pancratiaſte Leontiſcus, qui ne prenoit pas la peine de renverſer ſes adverſaires, & ſe contentoit de leur briſer les doigts dans ſes mains, les obligeant ainſi, par la force de la douleur, à ſe déclarer vaincus. Pline dit que Pythagore de Rhegium, & un autre Pythagore de Leontium, ſurpaſsèrent Myron; ce qui doit faire ſuppoſer qu'ils étoient un peu plus jeunes que cet artiſte; il parle d'un troiſième Pythagore qui étoit de Samos, & il peut bien avoir confondu l'âge de celui de Rhegium avec le temps où parut l'un des deux autres. Je crois qu'il faut attribuer au plus ancien des trois ce qu'il dit du ſecond, qu'il exprima le premier les nerfs & les veines, & qu'il rendit les cheveux avec plus d'art qu'on ne l'avoit fait juſqu'à lui. Il eſt vrai qu'on pourroit admettre que l'art de rendre les cheveux a fait des progrès après le temps de Phidias; car cette partie tient à une adreſſe d'exécution, que les modernes décorent du nom de goût, & qui n'appartient pas aux temps où l'art s'exerçoit avec la plus grande auſtérité. Il eſt poſſible auſſi que ce ne ſoit qu'après Phidias qu'on ſe ſoit aviſé d'exprimer les veines; elles ſont du nombre de ces détails inférieurs que négligeoient des artiſtes qui ne cherchoient à exprimer que les grandes parties & à les rendre plus grandes encore; ſurtout, comme nous l'avons dit, on n'exprimoit pas les veines dans les figures des dieux, parce qu'ils n'avoient point de ſang. Je ne dirai rien de ce que Pline appelle les nerfs, parce qu'il faudroit ſavoir ce qu'il entend par ce mot. M. Falconet le traduit par *tendons*, & croit qu'il s'agit des parties tendineuſes, des attaches &

des insertions des muscles. Si sa conjecture est vraie, il est très-probable que Pline se trompe : car il fait le Pythagore dont il s'agit postérieur à Phidias ; & comment supposer que Phidias eût conservé sa réputation dans les plus beaux âges de l'art, s'il n'avoit ni connù, ni su exprimer les attaches des muscles ?

Je pense que Pline erre souvent dans les époques qu'il établit pour les progrès de la sculpture. En le comparant à Pausanias, je crois qu'il place la perfection de cet art à des époques trop récentes. Le Pythagore de Rhegium paroît avoir conservé sa réputation dans des siècles bien postérieurs à celui où il a vécu, & il faut ajouter que ses ouvrages étoient d'un genre qui suppose une grande étendue de talens. Ce n'étoit pas dans l'enfance de l'art, qu'on pouvoit faire avec succès un monument de bronze représentant Cratistène montant sur un char, & la Victoire y montant avec lui ; Europe assise sur le taureau qui cachoit le maître des dieux ; le combat d'Etéocle & de Polynice. Ces ouvrages exigent le talent de bien traiter les animaux, de donner de l'expression & du mouvement à la composition. Mais si l'on suppose qu'ils étoient mal faits, ils n'auroient pas conservé leur réputation au temps de Pausanias, & même à celui de Tatien.

Le Pythagore le Léontin, celui qui, suivant Pline, exprima le premier avec art les cheveux, avoit fait une figure qui devoit avoir beaucoup d'expression ; elle représentoit un boiteux ; & suivant le même auteur, on ne pouvoit regarder cette figure sans éprouver la douleur qu'elle étoit supposée ressentir : on a conjecturé que cette statue étoit celle de Philoctète.

(53) Thrasymede de Paros, fit à Epidaure la ſtatue d'Eſculape ; c'étoit une figure coloſſale, qui avoit la moitié de la proportion du Jupiter Olympien d'Athènes: elle étoit de même d'or & d'ivoire. Le dieu étoit aſſis ſur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre ſur la tête d'un dragon. Un chien étoit couché près du dieu. Sur le trône étoient ſculptés les exploits de Bellerophon, vainqueur de la Chimère, & Perſée enlevant la tête de Méduſe.

(54) Aristonus d'Egine. Nous plaçons ici cet artiſte, quoique ſon âge ſoit inconnu: on voyoit de lui à Olympie une ſtatue de Jupiter. Le dieu étoit tourné vers le ſoleil levant. Il tenoit d'une main un aigle, & de l'autre la foudre. Sa tête étoit couronnée de fleurs du printemps. C'étoit une offrande des Métapontins.

(55) Anaxagoras d'Egine, doit être compris entre les ſculpteurs qui vivoient dans le cinquième ſiècle avant notre ère. Il fit une ſtatue de Jupiter qui fut placée à Olympie. C'étoit une offrande des villes de la Grèce qui avoient combattu à Platée contre Mardonius. Cette bataille ſe donna 479 ans avant notre ère, & il put ſe paſſer un nombre d'années avant le temps où les Grecs placèrent à Olympie le témoignage de leur reconnoiſſance envers le dieu qu'ils croyoient les avoir rendus vainqueurs. Anaxagoras écrivit ſur la perſpective ; mais les préceptes qu'il donnoit de cette ſcience paroiſſent n'avoir été relatifs qu'aux décorations de théâtre. Agatarchus, qui, le premier à Athènes, avoit fait une décoration en perſpective ſous la conduite

d'Eſchyle, fut auſſi le premier qui en ait établi les règles par écrit.

(56) Athénodore, de Clitore en Arcadie, réuſſit très-heureuſement aux figures de femmes. Ce n'eſt pas un foible triomphe de l'art que de plaire par l'imitation d'un ſexe à qui la nature a prodigué les moyens de plaire. Athenodore étoit élève de Polyclète, & ne doit pas être confondu avec le ſtatuaire du même nom qui contribua au beau grouppe du Laocoon. Ce dernier étoit de Samos.

(57) Ctésilas ou *Ctéſilaüs*, car il paroît que c'eſt le même artiſte dont Pline a parlé ſous ces deux noms ſi peu différens l'un de l'autre, fit un Doryphore, c'eſt-à-dire un garde armé d'une pique, & une Amazone. Il avoit auſſi repréſenté un homme prêt de mourir d'une bleſſure, & avoit fait une ſtatue de Périclès ſurnommé l'Olympien. Pline dit au ſujet de ce ſtatuaire, que ce qui eſt admirable dans l'art de la ſculpture, c'eſt qu'il ajoute encore à la nobleſſe des hommes diſtingués : un grand artiſte a pu ſeul inſpirer cette réflexion.

Ce caractère de nobleſſe que Ctéſilaüs imprimoit à ſes ouvrages, perſuade à Winckelmann qu'on ne peut attribuer à cet artiſte, qui a fait un homme mourant d'une bleſſure, la figure antique qui eſt parvenue jusqu'à nous & qu'on appelle le gladiateur mourant. Elle ne repréſente qu'un homme du peuple; mais notre antiquaire ne croit pas que ce ſoit un gladiateur. On voit à côté d'elle un cor briſé, & cet attribut n'eſt pas celui d'un gladiateur, mais d'un hérault. La

corde qui entoure le cou de ce mourant ne fait que confirmer Winckelmann dans son opinion, parce qu'il a appris par une inscription antique, que les héraults, dans les jeux olympiques, sonnoient du cor & qu'ils avoient le cou entouré d'une corde, afin, suivant la conjecture de Saumaise, de ne se pas rompre une veine en sonnant du cor ou en criant à haute voix. Il se peut qu'un hérault, en remplissant ses fonctions pacifiques, ait reçu une blessure mortelle par accident ou par la perfidie des ennemis, & que les Grecs, par reconnoissance, lui aient accordé les honneurs d'une statue. C'est une production du bel âge de l'art, & les Grecs ne connoissoient pas alors les combats des gladiateurs. Le mérite de cet ouvrage ne permet pas à Winckelmann de l'attribuer aux Romains, ni même aux Grecs dans le temps où ils furent soumis à ces conquérans: mais sa conjecture devient bien foible, si l'on peut supposer avec quelque fondement que le grouppe du Laocoon lui-même a été fait du temps des empereurs. C'est peut-être une erreur de croire que tous les beaux ouvrages antiques qui nous restent sont antérieurs au temps où Rome eut soumis la Grèce.

(58) NAUCYDES d'Argos florissoit, suivant Pline, dans la 95[e] olympiade, 400 ans avant notre ère. On distinguoit de lui un Mercure, un Discobule, un homme sacrifiant un bélier, une statue d'Hébé, en or & en ivoire, placée à Corinthe, auprès de la Junon de Polyclète; dans la même ville, une Hécate en ivoire, & sur-tout deux statues de Chimon, vainqueur à la lutte; l'une continua de décorer Olympie, l'autre

fut apportée d'Argos à Rome, & placée dans le temple de la Paix. Il avoit fait auſſi la fameuſe Erinne de Leſbos, femme célèbre entre les poëtes grecs, & dont il ne reſte qu'une ode ſur le courage. Naucydes eut pour élève le ſecond Polyclète d'Argos, dont nous avons parlé.

(59) Dinomene paroît avoir été un artiſte célèbre, quoique l'on cite peu de ſes ouvrages. On ſait qu'il avoit fait une ſtatue de Protéſilas, une d'un lutteur, & celle de Beſantis, reine des Pœoniens, dont les traits parurent dignes d'être conſervés à la poſtérité, parce qu'elle avoit mis au monde un enfant noir.

(60) Praxiteles, l'un des plus célèbres ſtatuaires de l'antiquité, fleurit, ſuivant Pline, dans la 104e olympiade, 364 ans avant notre ère. » Plus heureux dans » le marbre, dit cet écrivain, (traduction de M. » Falconet) il y fut auſſi plus célèbre. Il a cependant » fait de très-beaux ouvrages en bronze ; un enlevement » de Proſerpine, une Cérès qui ramène ſa fille ; un » Bacchus, l'Ivreſſe perſonnifiée par un ſatyre devenu » célèbre, & que les Grecs nomment Periboetos (le » fameux). Les ſtatues qui étoient devant le temple » de la Félicité ſont auſſi de lui, ainſi qu'une Vénus » qui fut brûlée avec le temple ſous le règne de » Claudius ; cette figure égaloit ſa Vénus de marbre, » ſi renommée dans tout le monde. Il a fait auſſi » une femme qui treſſe des couronnes, une vieille mal » propre, & un eſclave portant du vin ; les tyrannicides » Harmodius & Ariſtogiton, ſtatues que Xerxès, roi » de Perſe, avoit enlevées & qu'Alexandre, après la

» conquête de la Perſe, rendit aux Athéniens ; un jeune » Apollon guettant avec une flèche, un léſard qui ſe » gliſſe auprès de lui, & qu'on appelle du mot grec » *Sauroctonos* (le tueur de léſard). On voit auſſi de lui » deux figures qui ont une expreſſion différente ; une » matrone qui pleure, & une courtiſane qui exprime » la gaieté : on croit que celle-ci eſt Phryné, & l'on » prétend découvrir en elle tout l'amour de l'artiſte, » & dans ſon air, la récompenſe d'une courtiſane «.

Tous les ouvrages que Pline vient de rapporter ſont de bronze : il parle ailleurs de ceux de marbre. « En parlant des ſtatuaires, dit-il, nous avons fait » mention de Praxitèles qui s'eſt ſurpaſſé lui-même » dans le marbre. Mais la première des ſtatues, non- » ſeulement de Praxitèles, mais de toute la terre, » c'eſt ſa Vénus qui a engagé bien des gens à entre- » prendre la navigation de Gnide pour la voir. Cet » artiſte avoit fait deux Vénus qu'il mit en vente » en même temps : l'une étoit couverte d'une eſpèce » de voile, & par cette raiſon, ceux de Cos, qui » avoient le choix, la préférèrent, quoiqu'ils puſſent » avoir l'autre au même prix, croyant montrer en cela » de la pudeur & des mœurs ſévères : les Gnidiens » achetèrent l'autre. La différence de leur réputation » eſt extrême. Le roi Nicomède voulut dans la ſuite » acheter celle des Gnidiens, ſous la promeſſe de » payer les dettes de la ville, qui étoient immenſes ; » mais les habitans aimèrent mieux s'expoſer à tout » que de s'en défaire, & ils eurent raiſon ; car, par » cette figure, Praxitèle illuſtra la ville de Gnide. » Le petit temple où elle eſt placée eſt ouvert de » toutes parts, afin que la figure puiſſe être vue de

» tous côtés, ce qu'on croit ne pas déplaire à la déesse; » &, de quelque côté qu'on la voie, elle excite » une égale admiration. On dit qu'un homme épris » d'amour pour cette figure, s'étant caché, en jouit » pendant la nuit, & qu'une tache qui y resta fut » la marque de sa passion. On voit à Gnide d'autres » statues de marbre d'artistes illustres; un Bacchus » de Bryaxis, un autre Bacchus & une Minerve de » Scopas; & ce qui prouve mieux la beauté de la » Vénus de Praxitèle, c'est qu'entre ces beaux ouvrages, » on ne parle que d'elle seule. Il y a de Praxitèle un » Cupidon que Cicéron reproche à Verrès d'avoir » enlevé; c'est pour cette figure qu'on alloit voir » Thespies : il est aujourd'hui placé dans le portique » d'Octavie Il en fit un autre nud à Parium, colonie » de la Propontide : il égale en réputation la Vénus de » Gnide, & il a reçu le même outrage ; car Alchidas » de Rhodes en fut épris, & y laissa le même vestige de » sa passion. Les ouvrages de Praxitèle, à Rome, sont » une Flore, un Triptolème, une Cérès dans les jardins » de Servilius ; les simulacres du Bon-Succès & de » la Bonne-Fortune, qui sont dans le Capitole ; des » Ménades, ce qu'on appelle des Thyades & des » Caryatides ; des Silènes enfin ; &, dans les mo- » numens d'Asinius Pollion, un Apollon & un Nep- » tune «.

Peut-être Praxitele n'avoit-il pas encore fait sa célèbre Vénus, quand il préféroit à tous ses autres ouvrages son Amour & son Satyre. Voici comment l'auteur du voyage du jeune Anacharsis raconte, d'après Pausanias, que Phryné lui surprit cette aveu. Il étoit éperduement amoureux de cette courtisane, & elle vouloit avoir

le plus bel ouvrage de l'artiste. » *Je vous le donne avec* » *plaisir*, lui dit-il, *à condition que vous le choisirez vous-* » *même*. Mais comment se déterminer au milieu de tant » de chefs-d'œuvre? pendant qu'elle hésitoit, un esclave » secrettement gagné vint en courant annoncer à son » maître que le feu avoit pris à l'attelier, que la plu- » part des statues étoient détruites, que les autres » étoient sur le point de l'être. *Ah! c'en est fait de* » *moi*, s'écrie Praxitele, *si l'on ne sauve pas l'Amour* » *& le Satyre*! *Rassurez-vous*, lui dit Phryné en riant; » *j'ai voulu, par cette fausse nouvelle, vous forcer de* » *m'éclairer sur mon choix*. Elle prit la figure de l'a- » mour, & en enrichit la ville de Thespies, lieu de sa » naissance ».

Le même auteur fait voyager le jeune Anacharsis à Gnide : » Bientôt, lui fait-il dire, nous nous trou- » vames en présence de la célèbre Vénus de Praxitele. » On venoit de la placer au milieu d'un petit temple » qui reçoit le jour de deux portes opposées, afin qu'une » lumière douce l'éclaire de toutes parts. Comment pein- » dre la surprise du premier coup-d'œil, & les illusions » qui la suivirent bientôt? Nous prêtions nos sentimens » au marbre, nous l'entendions soupirer. Deux élèves » de Praxitele, venus récemment d'Athènes pour étudier » ce chef-d'œuvre, nous faisoient entrevoir des beautés » dont nous ressentions les effets, sans en pénétrer la » cause. Parmi les assistans, l'un disoit: *Vénus a quitté* » *l'Olympe, elle habite parmi nous*. Un autre : *si Junon* » *& Minerve la voyoient maintenant, elles ne se* » *plaindroient plus du jugement de Pâris*. Un troisième : » *la Déesse daigna autrefois se montrer sans voile aux* » *yeux de Pâris, d'Anchise, & d'Adonis : a-t-elle*

» *apparu de même à Praxitele?... Oui*, répondit un » élève, *& ſous la figure de Phryné.* En effet, au » premier aſpect, nous avions reconnu cette fameuſe » courtiſane. Ce ſont de part & d'autre les mêmes traits, » le même regard. Nos jeunes artiſtes y découvroient » en même temps le ſouris enchanteur d'une autre » maîtreſſe de Praxitele, nommée Cratine.

» C'eſt ainſi que les peintres & les ſculpteurs, prenant » leurs maîtreſſes pour modèles, les ont expoſées à la » vénération publique ſous les noms de différentes » divinités. C'eſt ainſi qu'ils ont repréſenté la tête de » Mercure d'après celle d'Alcibiade.

» Les Gnidiens s'enorgueilliſſent d'un tréſor qui favo- » riſe à la fois les intérêts de leur commerce & » ceux de leur gloire. Chez des peuples livrés à la » ſuperſtition, paſſionnés pour les arts, il ſuffit d'un » oracle ou d'un monument célèbre pour attirer les » étrangers. On en voit très-ſouvent qui paſſent les » mers & viennent à Gnide contempler le plus bel » ouvrage qui ſoit ſorti des mains de Praxitele ».

Nous avons dit à l'article MYTHOLOGIE, en parlant de Vénus, que celle qui porte le nom de Médicis, nous offre probablement, ſinon une copie, du moins une imitation de la Vénus de Gnide. On voyoit encore celle-ci à Conſtantinople du temps de Théodoſe.

Winckelmann ſoupçonne que les modernes poſſédent encore un ouvrage original de Praxitele, c'eſt l'Apollon Sauroctone ou tueur de léſard dont Pline a parlé. Il eſt tenté de le reconnoître dans celui qui ſe voit à la Villa-Albani, & qu'il regarde comme le plus beau bronze de l'antiquité. Il eſt haut de cinq palmes. Cette ſtatue a été trouvée dans les excavations du mont

Aventin. Les bras manquoient, on les découvrit près de la figure. La tête eſt ceinte d'un diadème incruſté en argent.

Le fameux amour donné par l'auteur à Phryné, & conſacré à Theſpies par cette courtiſane, attiroit l'affluence des étrangers dans cette ville qui n'avoit d'ailleurs rien de remarquable. Il fut enlevé par Caligula, & reſtitué aux Theſpiens par Claude : mais Néron le fit reporter à Rome, où il fut détruit dans un incendie. Ménodore, pour dédommager autant qu'il étoit poſſible les Theſpiens, leur fit une copie de ce chef-d'œuvre, & elle ſe voyoit encore chez eux du temps de Pauſanias.

Une épigramme de l'anthologie ſuppoſe que l'amour de Praxitele étoit de bronze ; mais on ſait qu'il étoit de marbre pentélique. C'étoient auſſi des ouvrages de marbre que cette Danaé, ces nymphes, & ce ſatyre portant une outre, dont il eſt parlé dans une autre épigramme du même recueil, & que Momus lui-même, y eſt-il dit, eût été forcé de louer.

Praxitele avoit pris quelques traits de Phryné pour faire ſa Vénus : il fit auſſi la ſtatue de cette courtiſane : elle étoit dorée & portée ſur une baſe de marbre pantélique ; on y liſoit : PHRYNÉ. L'ILLUSTRE THESPIENNE. Phryné la conſacra dans le temple de Delphes : une autre ſtatue du même artiſte, & repréſentant auſſi cette courtiſane, ſe voyoit à Theſpies, auprès d'une ſtatue de Vénus, de la même main.

Sur le chemin du Pirée à Athènes étoit un cavalier près de ſon cheval, ouvrage de Praxitele dont nous voyons peut-être une imitation ſur une pierre antique de la collection du duc de Malboroug. C'eſt la qua-

rante-cinquième du recueil ; & elle y eſt annoncée comme une repréſentation d'Alexandre. Dans le temple de Cérès, à Athènes, la ſtatue de la déeſſe, celle de ſa fille, celle de Bacchus avec un flambeau étoient auſſi de Praxitele. Dans un des temples qui ſe trouvoient ſur le chemin qu'on nommoit les trépieds, étoit ſon fameux ſatyre, l'un de ſes ouvrages qu'il aimoit le plus, comme Phryné le lui avoit fait avouer. Il avoit fait la Diane Brauronienne, dans le quartier nommé Brauron, où ſe célébroient les Dionyſiaques ; à Mégare, dans le temple d'Apollon, ce dieu lui-même, Diane, & Latone ; dans le temple de Bacchus, un ſatyre de marbre de Paros ; dans le temple de Diane, les ſtatues des douze grands-dieux lui étoient attribuées : à Élis, une ſtatue de Bacchus dans le temple dédié à ce dieu ; à Platée, en marbre pantélique, la ſtatue de Junon, & celle de Rhéa, portant à Saturne une pierre enveloppée de langes, comme ſi c'étoit l'enfant qu'elle venoit de mettre au jour ; dans le bois ſacré de Trophonius, la ſtatue d'Eſculape ; à Anticyre celle de Diane, ayant le carquois ſur l'épaule, un flambeau à la main, un chien à côté d'elle ; à Mantinée, Junon ſur un trône, & ayant auprès d'elle Minerve & Hébé. Il avoit fait auſſi pour le Panthéon d'Athènes deux chevaux, placés au deſſus du grand portail.

Vitruve compte Praxitèle au nombre des artiſtes qui travaillerent au tombeau de Mauſole. Ce roi de Carie mourut dans la quatrième année de la 106[e] olympiade, 353 ans avant notre ere. Cette date s'accorde avec celle de Pline qui fait fleurir notre artiſte vers la 104[e] olympiade.

(61)

(61) Cephissodore, ou plutôt *Cephissodote*. Il y eut plusieurs sculpteurs de ce nom. L'un contemporain de Praxitèle, commença à fleurir quelques années avant ce grand statuaire, c'est à dire, dans la 102e olympiade. L'autre étoit fils de Praxitèle, & se montra le digne héritier du talent de son père. On voyoit de lui à Pergame un grouppe qui paroît avoir été distingué par le sentiment de la chair. Cette partie de l'art, qui en fait ressembler les productions à la nature, n'est pas une de celles qui se trouvent les premières. Les premiers artistes qui s'élèvent à la perfection conservent un style austère qui ne s'accorde pas avec cette aimable mollesse. Les anciens ont remarqué que Praxitèle avoit mis, dans ses ouvrages, plus de vérité que ses prédécesseurs, & son fils marcha sur ses traces. On voyoit de lui à Rome, au temps de Pline, une Latone dans le temple du mont Palatin, une Vénus dans les monumens d'Asinius Pollion, & un Esculape & une Diane, dans un temple de Junon. Je ne sais si c'est de ce même Céphissodote qu'on admiroit une Minerve sur le port d'Athènes, un Mercure nourrissant Bacchus encore enfant, un orateur tenant la main élevée, & les deux courtisanes Anyta & Myro. Il y eut un troisième Cephissodote qui ne fleurit que dans la 120e olympiade. Je ne déciderai pas si c'est à ce dernier, ou au fils de Praxitèle, que Pline attribue des statues de philosophes.

(62) Hypatodore, que Pline range sous la même époque que le premier Céphissodote, paroît avoir été un très-habile artiste, quoiqu'on n'ait conservé le souvenir que d'un petit nombre de ses ouvrages. Par

ſanias parle d'une ſtatue de Minerve, en bronze, qui étoit placée dans un temple de cette déeſſe, à Aliphère en Arcadie, & qui ne méritoit pas moins d'attacher les regards par ſa beauté que par ſa grandeur. On voyoit ſouvent dans l'antiquité pluſieurs artiſtes aſſocier leurs talens. C'eſt ainſi qu'à Delphes, les ſtatues des chefs devant Thèbes, avoient été faites en commun par Hypatodore, & un Ariſtogiton dont on ne ſait rien de plus. Près de ces figures héroïques étoit le char d'Amphiaraüs, monté par Baton, cocher & parent de ce prince.

(63) PAMPHILE. Tout ce que nous ſavons de ce ſtatuaire, élève de Praxitèle, c'eſt qu'un de ſes ouvrages, repréſentant Jupiter Hoſpitalier, faiſoit partie des monumens qu'Aſinius Pollion s'étoit plu à raſſembler. On peut préſumer que ce Romain n'avoit fait apporter de la Grèce que des ouvrages diſtingués. Mais comme, de tout temps, on a pu tromper les riches amateurs, cette préſomption prouve peu de choſe en faveur de Pamphile.

(64) EUPHRANOR eſt placé, ſur la foi de Pline, entre les contemporains de Praxitèle. Nous avons manifeſté nos doutes ſur la juſteſſe de cette époque à l'article Peintre; car Euphranor étoit à la fois peintre & ſculpteur. « Il y a de cet artiſte, dit Pline, (traduction de M. Falconet) un Pâris eſtimé, en ce » qu'on y reconnoît tout enſemble & le juge des » déeſſes, & l'amant d'Hélène, & le meurtrier d'A» chille. Il y a de lui à Rome une Minerve, qu'on » appelle Catulienne, parce qu'elle a été dédiée au

» bas du Capitole par Q. Lutatius Catulus, & une » figure du Bon-Succès, qui tient de la main droite » une coupe, & de l'autre un épi & un pavot : une » Latone qui porte Apollon & Diane qu'elle vient d'en- » fanter ; cette figure est dans le petit temple de » la Concorde. Il a fait aussi des quadriges & des chars » à deux chevaux ; un Pluton d'une rare beauté ; la » Vertu & la Grace, toutes deux colossales, & une » femme en admiration & qui adore ; un Alexandre » & un Philippe sur des quadriges ». On connoissoit aussi de lui une statue de Vulcain.

En admettant, suivant la leçon d'un manuscrit de Pline, que ce fut avec Ptolemée & non avec Attale, que Nicias qui avoit appris son art d'un élève d'Euphranor, fut en marché pour un tableau, on pourroit admettre, s'il ne restoit pas d'autres difficultés, que celui-ci fleurit à-peu-près dans le même temps que Praxitèle.

M. Falconet révoque judicieusement en doute la triple expression que Pline attribue au Pâris d'Euphranor. » S'il avoit trouvé, dit-il, le secret merveilleux, & » perdu depuis, de donner à la fois à une statue trois » expressions différentes, manifestées en même temps, » & dont chacune fût également claire pour le spec- » tateur, il paroît que Pline a eu tort de ne pas ap- » puyer davantage sur une circonstance si extraor- » dinaire, pour faire sentir dans toute son étendue, » l'inconcevable talent de l'artiste qu'il vouloit célé- » brer .... Vous plaît-il de croire que ces trois » expressions étoient rendues sur le visage de Pâris ? Je » le veux bien ; pourvu cependant que vous puissiez » allier dans les traits d'un visage de bronze, l'air » judicieux, imposant, majestueux, à l'air charmant,

» passionné, galant, & à l'air cruel, fourbe & lâche ».

(65) Léocharès fut contemporain de Praxitèle, puisqu'il travailla au tombeau de Mausole. Vitruve le compte au nombre des artistes distingués, quand il dit en parlant d'un Mars colossal qui étoit dans la citadelle d'Halycarnasse, *nobili manu Leocharis factam.* Ce même artiste avoit fait, au portique d'Athènes, Jupiter, le Peuple, Apollon. Près de la sortie de l'Altis, on voyoit de lui, dans un temple élevé par Philippe, ce prince & Alexandre, Amyntas, Olympiade, & Eurydice, statues d'or & d'ivoire. Il avoit fait un Ganymède ; & s'il avoit bien réussi dans cette figure qui exigeoit de la grace, de la mollesse & de la beauté, il méritoit un rang distingué entre les artistes aimables.

(66) Thimothée travailla aussi au mausolée. On voyoit de lui à Rome, dans le temple d'Apollon, sur le mont Palatin, une statue de Diane. Il faisoit des athlètes, des hommes armés, des chasseurs, des hommes qui offroient des sacrifices. On regardoit comme un Esculape une statue qu'il fit pour Trézène ; mais les habitans soutenoient que c'étoit un Hippolyte.

(67) Polyclès. Il y eut au moins deux sculpteurs de ce nom. L'un fut contemporain de ceux dont nous venons de parler. Il avoit fait plusieurs des statues qu'on voyoit à Rome au portique d'Octavie. Il travailloit en marbre & en bronze. L'autre appartient à des temps postérieurs, & mérita d'être compté entre les bons artistes de ces temps : il fit une statue remarquable d'Hermaphrodite. L'un de ces Polyclès eut des

fils qui exercèrent le même talent que leur père, & travaillèrent ensemble. Cette union des talens étoit plus fréquente chez les anciens que chez les modernes : elle suppose plus de modestie; car des hommes orgueilleux ne veulent pas que leur travail soit confondu avec celui de leurs égaux, ou plutôt ils n'en connoissent pas, & croiroient que leur talent seroit dégradé par l'association de mains étrangères.

(68) Bryaxis, ainsi que Léocharès, fut employé au mausolée. D'ailleurs, on connoissoit de lui à Rhodes cinq statues colossales de Dieux. Il fit aussi une Pasiphaé, un Esculape avec sa fille Hygié, & un Bacchus à Gnide. On admiroit de lui une statue d'Apollon, à Daphné, fauxbourg d'Antioche; elle fut détruite par un coup de tonnerre du temps de l'Empereur Julien. Il suffit à l'éloge de Bryaxis de rapporter qu'on doutoit si le Jupiter & l'Apollon qu'on voyoit à Patares en Lycie étoient de cet artiste ou de Phidias.

(69) Scopas de Paros a été rejetté à un âge trop reculé sur la foi d'un passage de Pline qui le place sous la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 avant notre ere. Deux faits rapportés aussi par Pline méritent plus de confiance : le premier est que Scopas travailla au tombeau de Mausole qui, comme nous l'avons dit, mourut 353 ans avant notre ere; le second qu'il sculpta une, ou suivant la correction de Saumaise, trente six colonnes du temple d'Ephèse, qui avoit été détruit par un incendie. Or on sait que cet incendie arriva dans la 106e olym

piade, à-peu-près dans le temps de la mort de Mausole. Scopas étoit donc contemporain de Praxitèle, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès. Aussi Pline lui-même qui, dans son livre 34, avoit placé Scopas dans la 87e olympiade, & par conséquent l'avoit supposé bien antérieur à Praxitèle, ne le place, dans le livre 36, qu'après le fils de ce statuaire (*).

» La réputation de Scopas entre, dit-il, en concurrence avec celle de ces artistes. Il a fait une Vénus, le Desir, & un Phaëton, statues auxquelles on rend à Samothrace le culte le plus religieux. Il a fait aussi Apollon Palatin, Vesta assise qui est estimée; elle est dans les jardins de Servilius, avec deux de ses compagnes assises auprès d'elle. Il y en a de pareilles dans les monumens d'Asinius Pollion, où est aussi la canéphore du même auteur. Mais les plus renommées de ses statues sont dans le temple de Domitius, au cirque Flaminien, Neptune, Thétis, Achille, & les Néréides assises sur des dauphins, sur des baleines & sur des chevaux marins; des Tritons, le troupeau de Phorcus, des monstres marins & beaucoup d'autres figures marines, toutes de sa main: bel ouvrage, y eût-il employé toute sa vie. Mais outre ceux dont nous avons parlé, & ceux que nous ignorons, on voit encore de lui un Mars assis, de proportion colossale, dans le temple de Brutus Callinique au même cirque. De plus, on

(*) M. Heyne croit que le passage du livre 34, où Scopas est placé dans la 87e olympiade, est altéré, & que le nom de ce sculpteur y a été intercalé par une main étrangère.

» voit au même endroit une Vénus nue, supérieure » même à la fameuse Vénus de Praxitèle, & qui » pourroit illustrer quelqu'autre lieu que ce fût où elle » seroit placée. A la vérité, elle est comme perdue » à Rome dans le nombre immense d'ouvrages que » renferme cette ville, où la multitude des devoirs » & des affaires ne permet à personne d'examiner ces » sortes d'objets. Il faut du loisir, & le silence d'un » lieu tranquille, pour se livrer à l'admiration conve- » nable à de tels ouvrages. Aussi ignore-t-on l'auteur » de la Vénus que l'Empereur Vespasien a consacrée » dans le temple de la Paix qu'il a procurée à l'Em- » pire. Cette statue est digne de la réputation des » anciens sculpteurs. On est également incertain si la » Niobé mourante avec ses enfans, dans le temple » d'Apollon Sosien, est de Scopas ou de Praxitèle; » & si le Janus apporté d'Egypte, qu'Auguste a con- » sacré dans le temple de ce Dieu, & qui est actuel- » lement caché par l'or., est de l'un ou l'autre de ces » deux sculpteurs. On a la même incertitude sur le » Cupidon tenant un foudre dans les portiques d'Oc- » tavie : ce qu'on assure, au moins, c'est que sa » figure est celle qu'Alcibiade avoit au même âge ».

Nous n'avons fait que transcrire la traduction de M. Falconet, Ce savant artiste, dans une note, a relevé la contradiction de Pline qui, après avoir dit que la Vénus de Praxitèle étoit la plus belle qui fût au monde, *in toto orbe terrarum*, affirme ici que celle de Scopas lui étoit supérieure en beauté, *Praxiteliam illam antecedens*. M. Brotier, dans son édition de Pline, a voulu sauver cette contradiction. Il a cru que le mot *antecedens* marquoit ici une priorité de

temps, & non une ſupériorité de beauté; que Pline avoit voulu dire ſeulement que la Vénus de Scopas, artiſte qui vivoit dans la 87e olympiade, étoit plus ancienne que celle de Praxitèle qui floriſſoit dans la 104e. Mais puiſqu'il eſt prouvé que Scopas a travaillé avec Praxitèle au mauſolée, on ne peut lui ſauver une contradiction qu'en lui attribuant une faute de chronologie, faute qui lui eſt épargnée par l'heureuſe conjecture de M. Heyne. Voyez les *œuvres diverſes concernant les arts, par M.* FALCONET, édition de 1787, tom. 2, p. 50.

Puiſqu'il eſt certain que Scopas étoit contemporain de Praxitèle, une conjecture de Winckelmann tombe d'elle-même. Il préſume que ſi la Niobé qui exiſte encore, eſt celle dont Pline fait mention, elle eſt l'ouvrage de Scopas & non de Praxitèle; il croit que la ſimplicité de la draperie des filles de cette malheureuſe mère favoriſe cette opinion, parce qu'elle indique un genre de travail plus ancien. Mais le travail de Scopas, contemporain de Praxitèle, ne devoit pas tenir à un ſtyle plus ancien que celui de ce ſtatuaire.

Il fait ſur la Niobé d'autres obſervations que nous nous permettrons de placer ici, quoiqu'elles ſoient étrangères à Scopas. Il regarde les figures qui ſont aujourd'hui dans le jardin de Médicis, comme des copies antiques de ſtatues faites dans un temps antérieur à Praxitele, & dans leſquelles le copiſte s'eſt impoſé de ſuivre le ſtyle des originaux. On a vu à Rome, ajoute-t-il, une autre Niobé de la même grandeur & dans la même attitude, & l'on en conſerve encore une tête en plâtre. Elle porte le caractère d'un ſtyle

postérieur & qu'on pourroit rapporter au temps de Praxitèle. Les os de l'œil & les sourcils, rendus dans la Niobé de Médicis par une saillie tranchante, sont sensiblement arrondis dans la tête en plâtre; ce caractère a plus de grace, & la grace paroît avoir été trouvée par Praxitèle. Il manque au grouppe plusieurs figures; & ce n'est pas sans vraisemblance que les lutteurs, quand ils furent trouvés, furent regardés comme en faisant partie. Ils se trouvent indiqués sous le nom d'*Enfans de Niobé*, dans une estampe de 1557. Flaminius Vacca atteste qu'ils ont été déterrés dans le voisinage des autres figures du grouppe. La ressemblance du style, l'économie du travail peuvent faire présumer qu'ils lui appartiennent, & la Fable nous apprend que les plus jeunes fils de Niobé furent tués lorsqu'ils s'exerçoient à la lutte.

Il ne faut pas confondre avec la Niobé que nous connoissons celle dont parle Pausanias, & dont le travail devoit être bien plus brut. De près, on n'y voyoit aucune expression, elle ne ressembloit même pas à une figure de femme: mais en montant sur le mont Sipyle pour la considérer de son vrai point de vue, on croyoit la voir accablée de douleur & versant des larmes.

Revenons aux ouvrages de Scopas. On voyoit de lui à Gnide une Minerve & un Bacchus; mais effacés par la beauté de la fameuse Vénus, ces morceaux n'excitoient pas l'attention qu'ils méritoient. Dans le temple de Vénus, à Mégare, on le voyoit encore en concurrence avec Praxitele: celui-ci avoit fait les statues de la Persuasion & de la Consolation; celui-là celles de l'Amour, de l'Appétit & du Desir. A Corinthe, il avoit fait pour le gymnase un Hercule de marbre;

& à Argos, pour le temple d'Hécate, la ſtatue de la Déeſſe. A Elis, ſa Venus *Pandémos* ou populaire étoit en bronze; il l'avoit repréſentée aſſiſe ſur un bélier, animal laſcif. Il avoit décoré le temple d'Eſculape, à Gortys en Arcadie, de la ſtatue du Dieu & de celle d'Hygié, ſa fille; à Chryſa, ville de la Troade, il avoit repréſenté Apollon Sminthien ayant un rat ſous le pied. Il ſeroit difficile aux antiquaires de deviner le ſens de ce ſymbole, ſi Strabon ne nous l'avoit pas conſervé d'après Callinus, poëte élégiaque. Les Teucriens, ſortis en grand nombre de Crete, furent avertis par un oracle de ne s'arrêter que dans l'endroit où ils ſeroient attaqués par les enfans de la terre. Parvenus au lieu où ils éleverent la ville de Chryſa, ils furent attaqués pendant la nuit par une multitude de rats qui rongerent les courroies de leurs armes & tous leurs uſtenſiles, & ils crurent que c'étoit là qu'il leur étoit preſcrit de s'arrêter.

La Bacchante furieuſe de Scopas, en marbre de Paros, eſt célébrée dans l'Anthologie, ainſi que ſon Mercure. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il avoit fait à Athenes deux Euménides; la troiſième étoit l'ouvrage de Calos.

Ce ſtatuaire ſi fécond, qui avoit enrichi de ſes ouvrages la plupart des villes de l'ancienne Grece de l'Ionie, de la Carie, étoit en même temps architecte. Ce fut lui qui bâtit & qui décora de ſculptures à Tégée, dans l'Arcadie, le temple de Minerve Aléa, l'un des plus vaſtes & des plus ornés de tout le Péloponeſe. Un ordre dorique y étoit ſurmonté d'un ordre Corinthien, & en dehors, regnoit une galerie d'ordre ionique. Sur le fronton, étoit repréſentée

en bas-relief la chasse du sanglier de Calydon. On y voyoit d'un côté Atalante, Méléagre, Théfée, Télamon, Pélée, Pollux, Iolaüs qui a partagé la plupart des travaux d'Hercule; les fils de Thestius, les frères d'Althée, Prothoüs & Cometès : le sanglier occupoit le milieu de la composition; de l'autre côté Epochus qui soutenoit Ancée déjà blessé & qui laissoit tomber sa hache; près d'eux étoient Castor & Amphiaraüs, ensuite Hippothoüs fils de Cercyon, & la composition se terminoit par la figure de Pirithoüs. Un autre fronton couronnoit la partie postérieure du temple : Scopas y avoit représenté le combat de Télephe & d'Achille dans les champs du Cayce.

La statue de la Déesse étoit un ouvrage d'Endius, entièrement d'ivoire. On ne sait rien de cet artiste; mais je croirois qu'il étoit plus ancien que Scopas, & que sa statue étoit déjà révérée avant qu'on bâtît le temple; sans cela, pourquoi n'auroit-on pas chargé de cet ouvrage le célèbre statuaire à qui l'on confioit la construction & la décoration de l'édifice? Elle fut enlevée par Auguste à cause de sa beauté, ou de sa réputation, ou peut-être par sa singularité, puisqu'on ne connoît que ce grand ouvrage qui fût entiérement d'ivoire. Elle fut placée dans le forum, & les Tégéates la remplacèrent par une autre statue qui fut apportée de chez les Manthuriens. D'un côté de la Déesse étoit Esculape, & de l'autre Hygié, ouvrages de Scopas.

(70) CALOS, contemporain de Scopas, n'est connu que par une des Euménides qu'on voyoit à Athènes :

elle occupoit le milieu ; les deux autres étoient de Scopas.

(71) TÉLÉPHANES de Phocée, étoit sans doute un grand statuaire, puisqu'il fut célébré par les écrits des artistes qui le plaçoient à côté des plus grands maîtres. Ils louoient sa Larisse, son Spintharus, athlète victorieux dans les cinq combats du Pentathle, & son Apollon. Ce qui nuisit à sa réputation, c'étoit, suivant les uns, que ses ouvrages étoient restés comme ensevelis dans la Thessalie où il demeuroit; &, suivant les autres, qu'il s'étoit consacré à travailler pour les Rois de Perse Xerxès & Darius. On pourroit conjecturer des expressions de Pline, que cet artiste, capable de se faire un grand nom par ses talens, s'étoit engagé à travailler obscurément dans quelques fabriques établies par ces Rois : *Quoniam se Regum Xerxis atque Darii officinis dediderit.*

(72) ALYPUS de Sicyone, élève de Naucyde, fit pour Olympie, les statues de plusieurs vainqueurs. Si c'est une preuve de talent que d'être souvent employé, on peut présumer qu'Alypus n'en manquoit pas. Mais des artistes médiocres durent travailler quelquefois à la décoration d'Olympie, parce que les vainqueurs ou leurs villes n'avoient pas toujours le moyen de payer les plus célèbres statuaires. Les monumens dont Alypus fut chargé pour la ville de Delphes, déposent plus puissamment en sa faveur. Pendant que Tisander faisoit pour cette ville les statues des principaux guerriers lacédémoniens qui avoient combattu avec Lysander à Egos-Potamos, il fit celles des chefs

alliés. Si l'on ſuppoſe, comme il eſt vraiſemblable, que ces monumens furent élevés peu de temps après cette victoire, que les Spartiates remportèrent ſur les Athéniens 405 ans avant notre ère, il faudra reculer l'époque où fleurit Naucyde, élève de notre ſtatuaire. Pline fixe cette époque à l'an 400 avant notre ère, & l'on voit que l'élève de cet artiſte étoit déjà célèbre quelques années auparavant.

(73) Tisander. Nous venons de dire, en parlant d'Alypus, tout ce que l'on ſait ſur cet artiſte ſon contemporain. Il faut obſerver qu'un Canachus concourut avec eux à perpétuer la gloire des chefs vainqueurs à Egos-Potamos. C'eſt probablement celui qui fut élève de Polyclète d'Argos. Voyez la fin de l'article Polyclète.

(74) Lysippe de Sicyone étoit contemporain d'Alexandre, qui lui donna la préférence ſur tous les ſtatuaires de ſon temps. Ce prince commença ſon règne 335 ans avant notre ère. Notre artiſte devoit dès-lors être célèbre. Pline ne le fait fleurir que dans la 114e olympiade, dont la première année répond à la mort d'Alexandre; mais il ne faut pas croire que ces époques de Pline ſoient d'une exactitude ſévère. M. Heyne conjecture avec beaucoup de vraiſemblance, que cet écrivain prenoit pour époque de l'âge floriſſant des artiſtes, l'année où il trouvoit leurs noms dans les hiſtoriens ou les annaliſtes qu'il conſultoit. Quelqu'hiſtorien, en parlant de la mort d'Alexandre, qui arriva la première année de la 114e olympiade, 324 ans avant notre ère, aura dit que, ſous ſon règne, avoient fleuri

Lyſippe, Sthénis, Euphronide, &c; & Pline aura copié cette date dans ſon ouvrage. Il auroit dû penſer qu'un artiſte employé de préférence à tous les autres par un ſouverain, floriſſoit avant la mort de ce Prince, & que même ſa célébrité avoit commencé avant que le Prince employât ſes talens.

Lyſippe avoit été d'abord un ſimple ouvrier en airain. Quand il voulut ſe livrer à la ſtatuaire, il conſulta le peintre Eupompe pour ſavoir quel ancien artiſte il devoit prendre pour modèle; mais Eupompe lui montrant une multitude raſſemblée: « Voilà ce que vous » devez étudier, lui dit-il; la nature, & non des » artiſtes ». C'eſt apparemment ce qui avoit fait croire à Duris que Lyſippe n'avoit pas eu de maître; mais il pouvoit avoir eu des maîtres, & être déjà même un élève avancé, quand il conſulta Eupompe ſur le modèle qu'il devoit ſuivre. La marche ordinaire des artiſtes eſt de ſuivre d'abord ſervilement les leçons d'un maître, de s'élever enſuite au-deſſus de ſon autorité, & de chercher de nouveaux maîtres dans les ouvrages des artiſtes célèbres ou dans ceux de la nature.

Nous allons rapporter ici ce que Pline a dit de Lyſippe, & nous ne ferons que tranſcrire la traduction littérale de M. Falconet.

» Lyſippe étoit très-fécond, & c'eſt celui de tous » les ſtatuaires qui a fait le plus d'ouvrages. De ce » nombre étoit un homme au bain qui ſe frotte, & » que M. Agrippa avoit conſacré devant ſes bains; » cette ſtatue fut ſi agréable à l'Empereur Tibère, que » ce prince, qui ſut ſe commander à lui-même dans » les commencemens de ſon règne, ne put réſiſter à la » tentation de l'enlever, & de la faire mettre dans

» ſa chambre à coucher, après y avoir ſubſtitué une » autre figure : mais l'obſtination du peuple étoit ſi » forte, qu'il demanda à grands cris dans l'amphi- » théâtre que ce baigneur fût replacé ; l'Empereur, » quelqu'attaché qu'il y fût, le fit remettre à ſa » place. Lyſippe eſt encore célèbre par la ſtatue d'une » joueuſe de flûte dans l'ivreſſe, par des chiens & » une chaſſe, & ſur-tout par un quadrige ſur lequel » eſt le ſoleil tel que les Rhodiens le repréſentent. » Il fit auſſi beaucoup de ſtatues d'Alexandre le » Grand, à commencer dès l'enfance de ce prince. » Néron, charmé de la beauté d'une de ces ſtatues, » la fit dorer : mais le prix que la dorure y avoit ajouté » ayant fait perdre les fineſſes de l'art, on enleva l'or; » & dans cet état, on la trouve plus précieuſe, quoique » l'on voie encore les hachures & les cicatrices qu'on » avoit faites pour fixer l'or ſur le bronze. Il a » fait auſſi un Epheſtion, l'ami d'Alexandre, que » quelques-uns attribuent à Polyclète, quoi qu'il ait » vécu près de cent ans auparavant ; une chaſſe d'Ale- » xandre qui eſt conſacrée à Delphes ; à Athènes, » un ſatyre Il a repréſenté auſſi le cortège d'Alexandre, » & il a rendu avec la plus grande préciſion la reſſem- » blance des amis de ce prince. Métellus, après la » conquête de la Macédoine, fit tranſporter ces ouvrages » à Rome. Il a fait auſſi des quadriges de pluſieurs » eſpèces. On dit qu'il a beaucoup enrichi la ſtatuaire, » en donnant de la légéreté aux cheveux, en faiſant » les têtes plus petites que les anciens, & les corps » plus ſveltes & moins charnus ; ce qui fait paroître » ſes figures plus longues. Le latin n'a pas de mot » pour exprimer ce que les Grecs nomment *ſymme-*

» *tria*, qu'il obſerva très-exactement, en changeant, » par un art nouveau & inconnu, les tailles quarrées » des anciens. Il diſoit ordinairement que ſes prédéceſ- » ſeurs avoient fait les hommes tels qu'ils étoient; & » lui, tels qu'ils paroiſſoient être. Auſſi voit-on dans » ſes ouvrages une élégance, une fineſſe qui lui étoient » propres, & qu'il a obſervées juſques dans les moin- » dres parties ».

On peut conclure de ce paſſage, que les prédéceſſeurs de Lyſippe, dont il faut peut-être excepter Praxitèle, avoient de la grandeur, de la fierté, du caractère, mais qu'ils manquoient encore d'élégance & de ſvelteſſe. Phidias étoit impoſant, terrible; Praxitèle le premier fut gracieux; Lyſippe, par une exécution plus facile, traita mieux que tous ſes prédéceſſeurs les parties qui exigent de la légéreté, telles que les cheveux. Pour faire paroître les figures plus grandes, il tint les têtes plus petites; pour leur donner plus d'élégance, il les rendit moins charnues. Il ſut que l'art ne rend pas la nature elle-même, mais l'apparence de la nature; cette apparence peut être ſaiſie de bien des manières différentes; il la ſaiſit dans le gracieux: c'eſt du moins ce qu'on peut entendre, lorſque Pline dit que ce ſtatuaire fit les hommes *tels qu'ils paroiſſoient être.* Quintilien lui accorde d'avoir, ainſi que Praxitèle, plus approché que les autres de la vérité: ce qui vient de l'art de bien ſaiſir les apparences de la nature, au lieu de ſe fatiguer à la copier ſervilement. Les anciens avoient donné à leurs figures une force impoſante; Lyſippe leur donna une aimable légéreté. Il y avoit long-temps qu'on avoit étudié les proportions; c'eſt-à-dire, l'accord des diffé-

rentes

rentes parties entr'elles: c'eſt ce que les Grecs nommoient *ſymmétrie.* On peut croire que Lyſippe étudia ces proportions par rapport à la grace ; il reſpecta celles que les anciens avoient établies pour la longueur des parties ; mais il en diminua la largeur, & fut plus ſvelte que les anciens. On pourroit auſſi appliquer la *ſymmétrie* au balancement réciproque des parties, & alors elle tiendroit à la compoſition des figures. Nous venons de chercher à interpréter, à commenter les paroles de Pline ; mais nous ne ſommes pas aſſurés d'en avoir bien ſaiſi le ſens. Il a parlé de l'art avec obſcurité, parce qu'il n'en avoit pas des connoiſſances aſſez nettes, aſſez étendues, & l'on ne peut pas être toujours aſſuré qu'il ſe ſoit bien entendu lui-même.

On pourroit s'en tenir à penſer, avec Winckelmann, que les prédéceſſeurs de Lyſippe, en cherchant l'idéal, s'étoient trop écartés de la vérité, & que Lyſippe s'en rapprocha. On pourroit ajouter auſſi qu'il s'appliqua davantage à rendre ſes figures élégantes, & qu'il eut plus de facilité, de goût & de légereté dans l'éxécution.

Alexandre ne permettoit qu'à Apelles de le peindre, à Lyſippe de le ſculpter. Le privilège excluſif qu'il accordoit à ces artiſtes feroit un foible témoignage de leurs talens, ſi toute l'antiquité ne s'étoit accordée à célébrer leurs ouvrages. En effet on ſait qu'Alexandre payoit cherement les méchans vers par leſquels un mauvais poëte, nommé Chérilus, ſe propoſoit de l'immortaliſer. Aſſurément un prince qui liſoit aſſidument Homère, & qui tenoit les ouvrages de ce poëte renfermé dans un coffre précieux, ſous le chevet de ſon lit, devoit ſe connoître mieux

en vers qu'en peinture & en ſculpture : & puiſqu'il ne dédaignoit pas d'honorer un miſérable verſificateur, il pouvoit, à plus forte raiſon, eſtimer de mauvais artiſtes.

Quoique Lyſippe ait repréſenté bien des fois Alexandre, & que ſes ouvrages aient été ſans doute multipliés par des copiſtes, on ne connoît qu'une ſeule ſtatue de ce conquérant. C'eſt, dit Winckelmann, celle que poſsède le Marquis de Rondinini à Rome. Il eſt repréſenté nud, à la manière des héros Grecs. Ses cheveux ſont diſpoſés comme ceux de Jupiter, dont il prétendoit être fils ; c'eſt-à dire qu'ils ſont relevés & retombent par ondes à différens étages. On peut croire, ajoute l'antiquaire, que c'eſt Lyſippe qui l'a repréſenté le premier avec ce caractère, pour lui donner quelques traits de reſſemblance avec le maître des Dieux.

Pline parle d'un Jupiter coloſſal que ce ſtatuaire fit pour les Tarentins. On aſſuroit que l'artiſte avoit ſi bien obſervé la juſteſſe de l'équilibre dans cette énorme figure, qu'un ſeul homme pouvoit de la main lui imprimer du mouvement ; cependant aucun ouragan ne pouvoit le renverſer. L'artiſte avoit prévenu cet accident, en oppoſant une colonne placée à peu de diſtance de ce monument, du côté où il étoit ſur-tout néceſſaire de rompre le vent. La grandeur de ce coloſſe, la difficulté de le déplacer empêcherent Fabius Verrucoſus de l'enlever, quand il tranſporta du même lieu l'Hercule qu'on voyoit au Capitole.

Une épigramme de l'Anthologie nous apprend que Lyſippe avoit fait un Hercule dans la douleur ; il s'affli-

geoit d'avoir été dépouillé de ſes armes par l'Amour. C'eſt peut-être l'Hercule qui fut tranſporté de l'Acarnanie à Rome. Sénèque, Stace & Martial ont célébré un autre Hercule du même ſtatuaire : il n'avoit qu'un pied de proportion, & l'on y admiroit toute la grandeur du demi-dieu. Ces petites figures ſervoient à garnir les tables.

On ſait que les Athéniens ſe repentirent d'avoir condamné Socrate; ils exilèrent les accuſateurs de ce philoſophe; ils firent périr Mélitus plus coupable que les autres : & après avoir traité le ſage comme un criminel pendant ſa vie, ils lui érigèrent une ſtatue après ſa mort. Lyſippe fut chargé de faire ce monument de leur repentir. On ne ſait pour quelle ville il fit la ſtatue d'Éſope; mais on ne doit pas croire qu'il ait donné à ce fabuliſte la difformité que lui prêtent les modernes.

Il repréſenta l'Occaſion ſous la figure d'un adoleſcent. Sa tête, garnie de cheveux ſur le front, étoit chauve par derrière. Il tenoit de la main droite un raſoir, & de la gauche, une balance, & il avoit des aîles aux talons.

Les poëtes ont célébré un cheval de bronze de cet artiſte. On lui attribue les quatre chevaux de bronze du portail de Saint-Marc à Veniſe : mais il eſt au moins très-douteux qu'ils ſoient l'ouvrage de ce célèbre artiſte, & ils ne répondroient pas à la haute réputation qu'il a conſervée. On feroit obligé de dire qu'il n'avoit pas auſſi bien étudié la nature des chevaux que celle des hommes : mais cette négligence ne feroit pas excuſable de la part d'un artiſte qui a fait un grand nombre de ſtatues équeſtres.

C'étoit en effet des ſtatues équeſtres que celles de ces vingt & un gardes d'Alexandre qui perdirent la vie en défendant ce prince au paſſage du Granique. Alexandre voulut perpétuer leur mémoire en ordonnant à Lyſippe de leur ériger ces monumens. Il ſembloit que ces travaux euſſent dû ſuffire à occuper toute la vie d'un artiſte, & ils ne ſont qu'une petite partie des ouvrages de notre ſtatuaire. Les têtes de ces ſtatues étoient des portraits. Metellus le Macédonique, les fit tranſporter de Macédoine à Rome.

On voyoit de Lyſippe à Athènes Jupiter & les Muſes : à Corinthe, dans le marché, Jupiter & une Diane; près du temple d'Apollon Lycien, un Hercule ; dans le temple de Jupiter Neméen, la ſtatue du dieu; à Olympie, la ſtatue d'un Pancratiaſte, & celle de Pyrrhus d'Élide, qui étant Hellanodice, ou préfet des jeux, prit lui-même part au concours, & remporta le prix de la courſe des chevaux. Ce fut à cauſe de cette victoire qu'il fut ordonné que les Hellanodices ne pourroient plus concourir. Dans le même lieu, il fit auſſi la ſtatue de Polydamas, l'homme de la plus haute taille qu'on eût vu depuis les temps Héroïques. Célèbre par ſes victoires en qualité de Pancratiaſte, il le fut par d'autres preuves qu'il donna de ſon extrême vigueur. Il tua un lion ſur le mont Olympe, dans la Thrace, ſans autres armes que ſa force; il arrêta un taureau furieux par un des pieds de derrière, & l'animal ne put échapper qu'en laiſſant la corne de ſon pied dans les mains du vainqueur; il arrêta par derrière un char attelé de pluſieurs chevaux que pouſſoit vigoureuſement le cocher. Ces prodiges de force,

& plusieurs autres, étoient représentés en bas-relief sur la bâse de sa statue.

Pline a écrit que Lysippe a fait seul quinze cents morceaux, tous avec tant d'art, qu'un seul eût suffi pour l'illustrer. Winckelmann a pensé qu'il y avoit de l'éxagération dans ce nombre, quoiqu'on sache qu'en effet Lysippe a été très-fécond. M. Falconet croit que ce passage prouve le peu de connoissance que Pline avoit de l'art. » Un connoisseur doit savoir, dit-il, » qu'il n'est pas possible à un statuaire de faire 1500 » statues dont chacune suffise pour l'illustrer. Il se peut, » à la rigueur, que plusieurs figures de Lysippe aient » été fondues & répétées, & qu'avec ses autres » ouvrages, cela ait produit, de compte fait, 1500 » morceaux dont il étoit l'auteur. Voilà ce qu'un écri- » vain plus versé dans les connoissances de l'art eût » pensé ».

Dans plusieurs éditions de Pline, le nombre des ouvrages de Lysippe est réduit à six cent dix. M. Falconet trouve que cela passe encore les bornes de la vraisemblance.

J'oserai ne pas partager ici le sentiment du savant antiquaire & de l'habile statuaire. Après la mort de Lysippe, on sut le nombre de ses ouvrages quand son héritier ouvrit son trésor; car il avoit coutume de mettre à part une pièce d'or sur le prix qu'il recevoit de chaque figure. Cette circonstance que Pline rapporte prouve que ce n'est point ici un de ces endroits qu'il a écrits négligemment. Il faut observer que Lysippe ne faisoit que des statues en bronze; c'est-à-dire qu'il ne faisoit que des modèles, & que ces modèles faits, il ne lui restoit plus qu'un travail d'inspection sur les

mouleurs, les fondeurs & les ciſeleurs. Un artiſte qui ne fait que modeler, expédie bien plus d'ouvrages que celui qui exécute en marbre les modèles qu'il a faits. C'eſt ce qui eſt échappé à M. Falconet dont tous les ouvrages ſont en marbre ou en pierre, excepté ſon beau monument de Saint-Pétersboug.

Je ſais que les modèles des grands ouvrages de Lyſippe, tels que ſon Jupiter Coloſſal, ſes ſtatues d'Alexandre, celles des vingt-un cavaliers qui périrent au paſſage du Granique, & tant d'autres, dûrent lui coûter beaucoup de temps; je ſais qu'il dût employer encore bien du temps aux réparations des cires, & à l'inſpection des travaux qui ſe faiſoient ſous ſes ordres. Mais pendant qu'on mouloit, qu'on préparoit des fourneaux, qu'on réparoit les défectuoſités des fontes, il lui reſtoit du loiſir, & il l'employoit à de petits ouvrages, tels que ſon Hercule d'un pied de proportion. Or un artiſte qui avoit une grande habitude du travail, ne devoit pas mettre beaucoup de temps à faire des modèles d'un à deux pieds, qu'il regardoit comme des objets de récréation, mais que ceux qui les acquéroient regardoient comme des chefs-d'œuvre. On ſait qu'un élève de l'académie fait en trois jours de poſe, c'eſt-à-dire en ſix heures, un modèle d'une plus grande proportion que le petit Hercule de Lyſippe; pourquoi un artiſte conſommé ſeroit-il moins expéditif? mais au lieu de ſix heures, donnons-lui deux ou trois jours, plus ou moins, ſuivant les circonſtances & le travail qu'exigeoient les différens morceaux: Nous voyons encore que Lyſippe put faire en ſa vie aſſez de petits modèles, pour qu'avec ſes grands ouvrages, le nombre en montât non ſeulement à ſix cent dix, mais même à quinze cent. On n'a

qu'à s'en tenir au premier nombre, & alors la supposition n'aura rien d'extraordinaire.

On peut tout au plus reprocher à Pline d'avoir dit que chacun de ces modèles de Lysippe auroit suffi pour l'illustrer. Il est impossible qu'il n'échappe pas des ouvrages médiocres à un homme qui en fait un si grand nombre : mais, jusques dans ces ouvrages médiocres, on sent encore la main du maître habile, & cela suffit pour qu'un amateur dise, & qu'un écrivain répète, que chacun de ces morceaux auroit suffi à la gloire de l'artiste.

On lit le nom de Lysippe sur le socle d'une statue du palais Pitti à Florence. C'est vraisemblablement, dit Winckelmann, une supercherie antique ; on sait que les anciens se permettoient ces sortes de mensonges. La statue du palais Pitti est en marbre, & le silence des anciens peut nous faire légitimement douter que Lysippe ait jamais travaillé le marbre. Pline ne le nomme que dans son 34e livre qu'il a consacré aux artistes qui ont travaillé en bronze.

A propos de Lysippe, statuaire privilégié d'Alexandre, nous allons parler d'un ouvrage qui n'est pas de Lysippe, ni même de son temps, mais qui représente un trait de la vie d'Alexandre ; son entretien avec Diogène. Si nous faisons mention de ce morceau, c'est parce qu'il prouve que les modernes pêchent contre le costume, en représentant le philosophe cynique dans un tonneau. Ce bas-relief nous le montre dans un de ces grands vases de terre que nous appellons des jarres. Sur cette jarre est un chien qui indique la secte du philosophe.

(75) LYSISTRATE étoit frère de Lyſippe. Il imagina le premier de mouler les viſages des perſonnes dont il entreprenoit le portrait ; il couloit enſuite de la cire dans ces moules, la retouchoit, & parvint par ce moyen à la plus parfaite reſſemblance. On cherchoit plus, avant lui, à faire de belles têtes, qu'à leur donner une reſſemblance exacte. Tel eſt du moins le ſens que je crois devoir donner au paſſage de Pline qui concerne cet artiſte, parce que ce ſens eſt le ſeul raiſonnable, le ſeul, comme l'obſerve M. Falconet, qui lui épargne une contradiction ridicule. On cite de lui le portrait de Mélanippe, femme alors célèbre par ſes talens.

(76) STHÉNIS, d'Olynthe, contemporain de Lyſippe, avoit fait une Cérès, un Jupiter, une Minerve qu'on voyoit à Rome dans le temple de la Concorde. Il avoit auſſi repréſenté des femmes en larmes, des hommes en acte d'adoration, ou faiſant des ſacrifices. On ſait auſſi qu'il avoit fait pour la ville de Sinope la ſtatue d'Autolycus, qui en paſſoit pour le fondateur. Lucullus, ayant pris cette ville, emporta ce morceau qui lui ſembla précieux. Il avoit fait auſſi la ſtatue de Pyttalus, dont la mémoire étoit révérée des habitans de l'Arcadie & de ceux de l'Élide, parce que, choiſi par eux pour arbitre, il avoit terminé leur différent ſur les limites réciproques de leur pays.

(77) SOSTRATE de Chio, contemporain de Lyſippe, n'eſt cité ici que parce qu'il étoit, ſuivant Pline, neveu de Pythagore de Rhegium. L'âge connu du neveu peut conduire à établir par approximation celui de

l'oncle. D'ailleurs tout ce qu'on sait de Sostrate, c'est qu'il avoit fait avec Hecatodore une statue d'airain de Minerve consacrée dans la ville d'Aliphère.

(78) Apollodore, trop ami de l'extrême exactitude & de la plus grande correction, se jugeoit lui-même avec la sévérité d'un ennemi. Ne pouvant parvenir à exprimer l'idée de perfection qu'il avoit conçue, il brisoit des ouvrages parfaits, & ses emportemens contre ses propres productions le firent surnommer l'insensé. Il paroît qu'il ne travailloit pas le marbre, & qu'il ne faisoit que des modèles destinés à être fondus en bronze.

(79) Silanion d'Athènes avoit fait le portrait du statuaire dont nous venons de parler. Il exprima sur le bronze les emportemens ordinaires de cet artiste, & Pline dit que ce morceau représentoit moins un homme que la colère elle-même. On célébroit l'Achille de Silanion ; il paroît que son inspecteur des jeux exerçant des athletes étoit aussi un morceau remarquable. On en peut dire autant de sa Sapho, puisqu'il est très-probable que c'étoit cette statue qui avoit été enlevée par Verrès; il avoit fait aussi celle de Corinne. Sa Jocaste mourante devoit être un beau morceau d'expression. Les Athéniens donnoient à Silanion le même rang entre les statuaires qu'à Parrhasius entre les peintres; c'est dire assez qu'ils le regardoient comme un artiste du premier rang.

Il ne travailloit qu'en bronze, & le nombre des artistes en ce genre étoit considérable. Cependant il n'est venu jusqu'à nous qu'un très-petit nombre de leurs

ouvrages, quoiqu'ils fuſſent bien plus capables que ceux en marbre de braver les outrages du temps : mais le bronze excite la cupidité; on a détruit des chefs-d'œuvre pour en faire de vile monnoie; & l'on ne peut en détruiſant le marbre, en tirer que de la chaux.

(80) Euthycrate, fils de Lyſippe, imita plutôt l'aſſiduité que l'élégance de ſon père. Il aima mieux en impoſer par un ſtyle auſtère que ſe faire des partiſans par un ſtyle agréable. On diſtinguoit entre ſes ouvrages un Hercule, à Delphes, le chaſſeur Theſpis, les Muſes révérées à Theſpies, la ſtatue de Trophonius, pluſieurs figures de Médée ſur des quadriges, un cheval muſelé, des chiens de chaſſe; la ſtatue de Mnéſarchis, femme éphéſienne, celle de la courtiſane Anyta qu'il fit en ſociété avec Cephiſodote, enfin celle d'une fille nommée Panteuchis, enceinte des ſuites d'un viol. Apparamment que l'outrage qu'elle avoit reçu lui avoit donné de la célébrité.

(81) Euthychide de Sicyone étoit élève de Lyſippe. Il avoit fait la ſtatue de l'Eurotas, & Pline dit que cette figure étoit plus coulante que les eaux mêmes du fleuve. On louoit auſſi un Bacchus de cet artiſte qui faiſoit partie des monumens raſſemblés par Aſinius Pollion. On n'eſtimoit pas moins ſa figure de la Fortune. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend qu'il avoit fait un dieu des jardins. Les éloges des poëtes ne ſont pas toujours un témoignage aſſuré du mérite d'un ouvrage; mais ils en conſtatent ordinairement la célébrité. Entre les ouvrages d'Eutychide, ont remarquoit une ſtatue de Démoſthène.

(82) Dahippe ou Lahippe; on auroit perdu le souvenir de tous ses ouvrages, si Pline ne nous apprenoit pas qu'il avoit fait un homme qui se frottoit à la sortie du bain, ou, suivant la correction de Brotier, savant éditeur de Pline, un homme tombant en défaillance. Il étoit élève de Lysippe.

(83) Bedas de Byzance étoit aussi élève de Lysippe; Pline dit qu'il avoit fait un homme en adoration. Cet artiste, ainsi que Dahippe, ne manquoit pas de talent; mais dit Vitruve, il ne s'est pas fait de réputation, parce que la fortune lui a manqué.

(84) Cephissodote; il y eut un artiste de ce nom, contemporain de Lysippe, & qui travailla conjointement avec Euthycrate, fils de ce célèbre statuaire. Voyez *Cephissodote*, sous le chiffre 61.

(85) Pyromaque. Il y eut deux statuaires de ce nom. L'un, contemporain des élèves de Lysippe, qui fit un quadrige monté par Alcibiade; l'autre, postérieur, qui travailla à représenter les combats d'Attale & d'Eumène contre les Gaulois.

(86) Charès de Linde, élève de Lysippe, fut célèbre pour avoir fait le colosse de Rhodes, représentant le soleil. » Cet figure, dit Pline, (traduction de M. » Falconet) avoit soixante-dix coudées de hauteur; » elle fut renversée trente-six ans après par un trem- » blement de terre; mais toute abbattue qu'elle est, » on ne sauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu » d'hommes qui puissent embrasser son pouce; ses doigts

» sont plus grands que la plupart des statues; le vuide » de ses membres rompus ressemble à l'ouverture de » vastes cavernes. On voit au dedans des pierres d'une » grosseur extrême, dont le poids l'affermissoit sur sa » base. On dit qu'elle fut achevée en douze ans, » & qu'elle coûta trois cent talens, (1,620,000 liv. » de notre monnoie) que produisirent les machines de » guerre laissées par le Roi Démétrius, ennuyé de la » longueur du siège ». Un oracle empêcha les Rhodiens de rétablir cette statue. Les fragmens de ce colosse restèrent négligés jusqu'au règne de Constant, petit fils d'Héraclius. Alors un Juif les acheta, & ils produisirent la charge de neuf cent chameaux.

Les Rhodiens aimoient les colosses, ils en avoient cent dans leur ville; mais tous étoient plus petits que le fameux colosse du soleil.

(87) Tisicrate de Sicyone fut élève d'Eutycrate, lui-même élève & fils de Lysippe; mais il tenoit bien plus de la manière du père que de celle du fils, & l'on pouvoit à peine discerner plusieurs de ses ouvrages de ceux de ce grand maître: tels étoient son vieillard Thébain, son Roi Démétrius; sa statue de Peuceste qui avoit sauvé la vie à Alexandre.

(88) Piston, élève de Tisicrate, n'est connu que pour avoir fait un Mars & un Mercure, ouvrages sans doute estimés, puisqu'ils furent apportés à Rome & placés dans le temple de la Concorde.

(89) Cantharus de Sicyone, élève d'Euthychides, étoit de ces artistes qui possèdent à un dégré estimable

les différentes parties de leur art, sans en porter aucune à ce dégré qui donne de la célébrité : ils tiennent pendant leur vie, un rang honorable entre les artistes; ils sont même quelquefois opposés par leurs contemporains à des hommes qui leur sont bien supérieurs; mais la postérité oublie bientôt leurs noms, ou ne se les rappelle qu'avec indifférence. On pourroit dire qu'ils sont plutôt destinés à soutenir la continuité des écoles, & à en remplir les lacunes, qu'à faire la gloire de l'art. On voyoit de Cantharus, à Olympie, la statue d'un certain Alexinicus d'Êlide, qui, dans les combats des enfans, avoit remporté le prix de la palestre.

(90) AGESANDER, l'un des auteurs du fameux grouppe du Laocoon, & même, vraisemblablement, le principal auteur de ce chef-d'œuvre, puisqu'il est nommé avant POLYDORE & ATHÉNODORE qui ont concouru avec lui à produire ce bel ouvrage. On sait que ces artistes étoient de Rhodes; mais ce n'est que par conjecture que quelques savans les rangent entre les artistes qui ont vécu dans le beau siècle d'Alexandre. Ces savans ne peuvent se persuader que d'autres siècles, moins célèbres dans l'histoire de l'art, aient vu naître des artistes capables d'une telle production.

Cependant Mengs loin de soutenir que ce grouppe appartienne au siècle brillant d'Alexandre, n'ose même assurer que ce soit celui dont Pline a parlé. Le grouppe que Pline avoit sous les yeux étoit, ou lui paroissoit être, d'un seul bloc; celui que nous possédons est de plusieurs morceaux. Et d'ailleurs, ajoute-t-il, quand ce seroit le même dont Pline a fait l'éloge, sait-on s'il

n'a pas été fait ſous le règne de Titus, & ſi ce n'eſt pas pour cette raiſon qu'il en parle avec tant d'admiration, & en même temps avec ſi peu de connoiſſance, puiſqu'après avoir dit que c'eſt un ouvrage auquel on ne peut rien préférer en peinture & en ſculpture, il ſe contente de célébrer les nœuds que forment les ſerpens ?

Il eſt cependant bien difficile de douter que le grouppe du Laocoon, dont Pline a parlé, & qui étoit dans le palais de Titus, ne fût le même qu'on voit aujourd'hui à Rome, & qui a été trouvé dans un ſallon qui faiſoit partie des thermes de Titus. Cette découverte s'eſt faite ſous le pontificat de Jules II.

Le bras droit n'eſt qu'en terre cuite, dit Winckelmann, & c'eſt le Bernin qui l'a reſtauré. Michel-Ange avoit été chargé de cette reſtauration, & avoit déja dégroſſi ce bras en marbre. Le mouvement qu'il lui avoit donné étoit tourmenté & ne pouvoit être celui de l'original. On voit aujourd'hui ce bras aux pieds de la figure. Il eſt entortillé de deux ſerpens, & devoit ſe recourber par-deſſus la tête.

(91) Glycon, ſi le mérite du Laocoon ſuffiſoit pour en faire placer les auteurs dans le beau ſiècle d'Alexandre, il faudroit auſſi ranger entre les artiſtes du même ſiècle, Glycon que l'on ſuppoſe l'auteur du célèbre Hercule Farneſe. Il faudroit auſſi regarder comme des ouvrages de cet âge l'Apollon du Belvedère, & la Vénus de Médicis. Toutes ces conjectures portent ſur de trop foibles appuis pour que l'on doive s'y arrêter.

(92) Xenophile : nous plaçons ici cet artiſte ſans

avoir aucune indication fixe ſur ſon âge. Il avoit fait à Argos la plus belle ſtatué d'Eſculape que l'on connût du temps de Pauſanias. Le Dieu étoit aſſis ; près de lui étoit Hygié debout.

(93) STRATON, n'eſt connu que pour avoir travaillé avec Xénophile à l'Eſculape dont nous venons de parler. Ce fut ſans doute pour rendre hommage au mérite de ces deux artiſtes, que l'on plaça leurs ſtatues près de celle du dieu.

(94) APOLLONIUS & TAURISCUS, frères, firent enſemble le grouppe d'Amphion & *Zethus* : ils taillerent dans un ſeul bloc de marbre, les figures de ces deux héros, celle de Dircé & le taureau. Cet ouvrage remarquable fut apporté de Rhodes à Rome, & placé entre les monumens d'Aſinius Pollion. Winckelmann croit que les auteurs de ce grouppe ſont de la fin du quatrième ſiècle avant notre ère. C'eſt une de ces opinions qu'on ne ſauroit appuyer ni combattre que par des conjectures fort vagues. Il eſt vraiſemblable que nous poſſédons encore ce fameux grouppe, mais dans un triſte état de dégradation ; c'eſt ce qu'on appelle le taureau Farneſe. Il repréſente Amphion & Zéthus au moment où ils vont attacher par les cheveux, aux cornes d'un taureau indompté, Dircé leur marâtre qui avoit fait périr leur mère Antiope. Des antiquaires ont cru que ce monument étoit un ouvrage Romain ; ils le trouvoient trop peu digne d'un artiſte grec : mais, obſerve Winckelmann, ils ont confondu le travail antique avec les reſtaurations modernes qui ſont en grand nombre. Elles ont été faites par un certain

Battiſta Bianchi, Milanais, qui, ſans aucune connoiſſance de l'antique, a ſuivi le ſtyle de ſon temps. A la figure de Dircé attachée au taureau, il a reſtauré la tête & le ſein juſqu'au nombril, ainſi que les deux bras. Il a auſſi réparé la tête & les bras d'Antiope. Aux ſtatues d'Amphion & de Zéthus, il n'y a d'antique que le torſe & une ſeule jambe; les jambes du taureau & le torſe ſont modernes. La partie antique de la figure d'Antiope, & la figure aſſiſe d'un jeune homme ſaiſi de frayeur à la vue du châtiment de Dircé, juſtifient les éloges que Pline a donnés aux auteurs de ce grouppe. La tête du jeune homme eſt dans le même ſtyle que les enfans du Laocoon. On remarque une grande fineſſe dans le mouvement d'outil qui a produit les acceſſoires, ſur-tout la corbeille qui eſt du travail le plus fini :

C'eſt vers le même temps que les Athéniens, en une ſeule année, érigèrent trois cent ſoixante ſtatues de bronze à Démétrius de Phalère. Nous connoiſſons le nombre de ces ſtatues, nous n'en connoiſſons pas le mérite. Ce fait hiſtorique prouve ſeulement que les Athéniens avoient un grand nombre d'artiſtes & que ces artiſtes étoient fort expéditifs. Peu de temps après, la même république décerna des ſtatues d'or à Démétrius Poliorcète; autre fait qui prouve qu'elle étoit encore en état de faire de très-grandes dépenſes, mais non qu'elle renfermât encore d'habiles artiſtes dans ſon ſein.

(95) DAMOPHON de Meſſene. Les ouvrages de ſculpture faits en or & en ivoire avoient un grand inconvenient. La chaleur, l'humidité, la ſéchereſſe faiſoient travailler

travailler l'ivoire qui ſe décolloit. On prenoit des précautions pour éviter cet accident. A Olympie, où l'on craignoit plus l'humidité que la ſéchereſſe, on employoit l'huile pour conſerver la fameuſe ſtatue de Jupiter. A Athènes, la ſtatue de Minerve, placée ſur la ſommité rocailleuſe de la citadelle, ne craignoit que la ſéchereſſe, &, pour la prévenir, on ſe ſervoit de l'eau que l'on faiſoit tomber en forme de roſée. A Épidaure, on avoit pris une autre précaution pour conſerver la ſtatue d'Eſculape; elle étoit placée au deſſus d'un puits qui étoit caché par la baſe. Cependant on ne pouvoit remédier entièrement au défaut de ſolidité naturelle à cette ſorte de travail. Le Jupiter Olympien, déja fort endommagé, menaçoit d'une entière deſtruction : Damophon entreprit de le reſtaurer, il réuſſit, & ce ſuccès lui mérita de grands honneurs. Il fit pour les Meſſéniens la ſtatue de Diane Laphria, celle de la Mère des Dieux en marbre de Paros, & toutes celles qui décoroient à Meſſene le temple d'Eſculape. A Egium, ville de l'Élide, dans un vieux temple, on voyoit de lui la ſtatue d'Ilitye (la Déeſſe des accouchemens;) un voile léger la couvroit juſqu'au bout des pieds: elle étendoit une main, & tenoit de l'autre un flambeau. La tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique, & le reſte de bois. Non loin de ce temple, dans une enceinte conſacrée à Eſculape, le même artiſte avoit fait la ſtatue du Dieu & celle d'Hygié. Il avoit fait auſſi à Mégalopolis un Mercure & une Vénus en bois. C'étoit encore du même ſtatuaire, qu'à quelques ſtades d'Acaceſium, dans le temple de Proſerpine ſurnommée *Deſpœna*, (la Maîtreſſe) étoit la ſtatue de cette divinité & celle de Cérès, taillées dans un ſeul bloc de

marbre, avec le trône fur lequel lles étoient affifes. Cérès tenoit de la main droite un flambeau, & pofoit la gauche fur Proferpine. Celle-ci avoit un fceptre, & appuyoit fa main droite fur la corbeille myftérieufe qu'elle tenoit fur fes genoux. D'un côté du trône, & près de Cérès, étoit Diane qui, fuivant les Egyptiens, étoit fille de Cérès & non de Latone : elle étoit couverte d'une peau de cerf, & avoit fur les épaules un carquois. D'une main, elle tenoit une lampe, & de l'autre deux dragons : à fes pieds étoit un chien. De l'autre côté du trône, près de Proferpine, étoit Anytas, couvert d'une forte armure : les prêtres difoient que cet Anytas étoit du nombre des Titans, & qu'il avoit été le nourricier de la déeffe. Paufanias dit que Damophon étoit le feul ftatuaire Meffénien digne de quelque attention.

Nous ne favons pas en quel temps il vécut. Si nous l'avons placé vers la fin du quatrième fiècle avant notre ère, c'eft que nous avons fuppofé qu'il avoit dû s'écouler un temps affez long avant que le Jupiter Olympien eût befoin de réparation. Nous nous rendrions cependant volontiers à l'opinion de ceux qui croiroient devoir le rapporter à une époque un peu plus reculée.

(96) Héliodore peut-être placé dans le même fiècle par conjecture. Pline eft le feul écrivain qui l'ait nommé; mais il nous apprend que cet artifte avoit fait un grouppe qui paffoit pour le fecond en beauté de tous ceux qu'on connoiffoit. Il repréfentoit Pan & Olympus difputant le prix de la flute.

(97) Pasitele appartient au troisième siècle avant notre ère. Né dans la grande Grèce, à l'extrêmité de l'Italie, il reçut le droit de citoyen Romain, lorsque ce droit fut donné aux habitans des villes de cette contrée. Il avoit fait un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus. Pline ajoute que cet artiste avoit fait beaucoup d'autres ouvrages, mais dans la foule des statues que Rome renfermoit, on ne savoit plus quelles étoient celles qui étoient de sa main. C'est donc sur la foi de Varron que nous croirons que ses talens étoient dignes d'éloges. Il paroît qu'il s'étudioit à représenter des animaux. Pline raconte que ce sculpteur étant un jour fortement appliqué, sur le port, à dessiner ou à modeler un lion qu'on venoit d'apporter d'Afrique, une panthère s'échappa de sa loge, & mit ses jours en danger. Il avoit écrit cinq livres sur les chefs-d'œuvre qui se trouvoient dans le monde entier.

Pline ne croit pas que ce Pasitèle soit le même qui eut pour élève un Colotès de Paros, auteur d'une table d'or & d'ivoire sur laquelle les vainqueurs aux jeux olympiques déposoient leurs couronnes.

Depuis la fin du quatrième siècle avant notre ère, les arts languirent sans honneur dans la Grèce subjuguée. Peut-être quelques uns des artistes dont nous lisons les noms dans Pline & dans Pausanias, sans apprendre le temps où ils ont vécu, appartiennent-ils aux siècles postérieurs : mais nous n'avons aucun moyen de les rapporter à des époques même conjecturales. La magnificence des Ptolémées attira les arts à Alexandrie ; on sait qu'ils y jettèrent quelqu'éclat, mais on manque de matériaux pour tracer l'histoire des artistes Alexandrins & de leurs ouvrages. (L.)

TABLE
ALPHABÉTIQUE
DES SCULPTEURS GRECS,

Les chiffres rappellent à des chiffres correſpondans placés en tête des mêmes noms dans l'article précédent.

Iphicrate, (26.)
Laphaës, (20.)
Léarque, (12.)
Léocharès, (65.)
Lyſippe, (74.)
Lyſiſtrate, (75.)
Malas, (8.)
Médon, (13.)
Ménechme, (23.)
Méneſtrate, (51.)
Myron, (28.)
Myrmécide, (43.)
Naucydes, (58.)
Nicodame, (36.)
Onatas, (30.)
Pamphile, (63.)
Paſitèle, (97.)
Périllus, (17.)
Phidias, (39.)
Phragmon, (48.)
Piſton, (88.)
Polyclès, (67.)
Polyclète de Sicyone, (29.)
Polyclète d'Argos, (47.)
Praxitèle, (60.)
Pyromaque, (85.)
Pythagore, (52.)
Rhœcus, (4.)
Scopas, (69.)
Scyllis, (10.)
Silanion, (79.)
Simon, (33.)

Smilis, (2.)
Socrate de Thèbes, (37.)
Socrate le Philoſophe, (50.)
Soſtrate, (77.)
Sthénis, (76.)
Stipax, (42.)
Straton, (93.)
Tauriſcus, (94.)
Tectéus, (11.)
Téléclès, (5.)
Téléphane, (71.)
Théoclès, (15.)
Théocoſmus, (40.)
Théodore, (5.)
Timothée, (66.)
Tiſander, (73.)
Tiſicrate, (87.)
Thraſymède, (53.)
Xénophile, (92.)

SCULPTURE chez les Romains.

Il ne faut qu'avoir lu les premieres pages de Salluſte & de Denys d'Halycarnaſſe, pour ſavoir combien l'origine de Rome eſt incertaine, & pour ſoupçonner que cette origine remonte à des ſiècles plus reculés que ceux où la place le plus grand nombre des Hiſtoriens. Ce ſoupçon ſe change preſque en certitude, quand on apprend que dans le temps auquel on a coutume de rapporter ſa fondation, cette ville

avoit déja des ſculpteurs. Ce n'eſt pas dans une bourgade naiſſante, compoſée de miſérables chaumieres, & peuplée d'un amas de brigands, qu'on voit naître des artiſtes, ou qu'on appelle des artiſtes étrangers. Une certaine opulence doit toujours précéder l'entrée des arts dans un état.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, dans le marché aux bœufs, un Hercule qu'on nommoit triomphal & qui paſſoit pour avoir été conſacré par Evandre. Evandre avoit amené en Italie une colonie d'Arcadiens 60 ans avant la priſe de Troie, 1269 ans avant notre ere. Si l'on admettoit cette tradition, l'art auroit été plus ancien en Italie que le voyage qu'y fit le premier Dédale : mais en la regardant même comme fabuleuſe, elle fait préſumer du moins que la ſtatuaire y avoit pris naiſſance dans une haute antiquité.

Romulus, & tous les Rois ſes ſucceſſeurs, avoient eu des ſtatues, & l'on croyoit qu'ils ſe les étoient érigées eux-mêmes. Cette opinion fait remonter l'exercice de l'art à Rome juſqu'avant l'an 716 avant notre ere, qui eſt l'époque à laquelle on place la mort de Romulus Mais ſi les artiſtes étoient dès lors capables de faire en bronze des ſtatues-portraits, il falloit que, depuis pluſieurs ſiècles, la ſculpture fût connue dans l'Italie. Il falloit que l'art de jetter en bronze les ſtatues y eût été inventé au moins à-peu-près vers le même temps où il fut trouvé en Grece par Rhécus.

La ſtatue de Janus à deux faces paſſoit pour avoir été dédiée par Numa, qui mourut 672 ans avant notre ère.

Du temps de Tarquin l'ancien, dont le règne finit l'an 578 avant l'ère vulgaire, furent poſées les ſtatues

de deux ſibylles & celle de l'Augure Attus Navius. C'eſt à-peu-près à la même époque que fleurirent à Sicyone les deux frères Dipœnus & Scyllis nés en Crète.

Horatius Coclès obtint les honneurs d'une ſtatue, pour avoir arrêté ſeul les ennemis ſur le pont ſublicien, l'an 507 avant notre ère. La même année, une ſtatue équeſtre fut érigée à Clélie qui s'étoit ſauvée avec les autres ôtages donnés à Porſenna. A cette époque, Bupale & Athénis ſon frère, Périllus, Bathyclès, & peut-être Callimaque s'étoient déja fait un nom dans la Grèce.

Spurius Caſſius qui fut tué par ſon père 487 ans avant notre ère, ſur le ſoupçon qu'il aſpiroit à la royauté, s'étoit fait ériger lui-même une ſtatue de bronze. Du produit de la confiſcation de ſes biens, fut conſacrée une ſtatue, auſſi de bronze, à Cérès. Les Romains, ainſi que les Grecs, accéléroient ſur le bronze la belle teinte que lui donne la vétuſté, en le frottant d'un enduit de bitume; uſage bien préférable au luxe barbare de la dorure, qui cache toujours plus ou moins les fineſſes de l'art.

Hermodore d'Éphеſe, qui interprétoit les loix que publioient les Décemvirs, fut récompenſé par les honneurs d'une ſtatue l'an 451 ou 450 avant notre ère. On conſerva par des ſtatues la mémoire des Ambaſſadeurs Tullus Clœlius, Lucius, Roſſius, Spurius Nautius, Caïus Fulcinius qui furent tués par les Fidénates, dans leur légation, vers 438 ans avant l'ère vulgaire. La ſculpture, exercée par Phidias, jettoit alors dans la Grèce le plus grand éclat.

Des ſtatues furent élevées à Pythagore & à Alcibiade dans la place des comices de Rome, pendant la

guerre contre le Samnites qui commença l'an avant notre ère 343 & dura 60 ans. Une ſtatue fut élevée à Hercule l'an 305, en reconnoiſſance de deux victoires remportées ſur les Samnites. C'étoit alors que, dans la Grèce, Lyſippe joignoit la grace de la compoſition & les charmes d'une belle exécution, au caractère de grandeur & de fierté que l'art avoit reçu de Phidias.

P. Junius & Titus Coruncanus furent tués par ordre de Teuta ou plutôt Teuca, Reine des Illyriens, l'an 230 avant notre ère : ils eurent après leur mort les honneurs d'une ſtatue.

Quand les Romains, l'an 146 avant notre ère, eurent pris la riche Corinthe, & rempli leur capitale des ſtatues qu'ils avoient enlevées de cette ville ; quand, l'année ſuivante, ils eurent ſoumis la Grèce, & l'eurent changée en province romaine ſous le nom d'Achaïe, ils purent faire exercer les arts par des Grecs, &, dès cette époque nous avons lieu de douter ſi les ſtatues qu'ils firent élever n'étoient pas des ouvrages des vaincus. Nous devons donc terminer ici l'hiſtoire de la ſtatuaire chez les Romains. Si Cornélie, mère des Gracques, dont le plus jeune fut tué l'an 121 avant notre ère, eut les honneurs d'une ſtatue, ſi l'on éleva à Marius, qui fut Conſul pour la ſeptième fois 86 ans avant l'ère vulgaire, autant de ſtatues qu'il y avoit de rues dans Rome, nous avons lieu de ſoupçonner que tous ces ouvrages de l'art, faits par des Grecs, étoient étrangers à l'induſtrie Italique.

Pline marque ſon étonnement de ce que l'origine des ſtatues de bronze remontoit en Italie à la plus haute antiquité, & de ce que l'on ſe contenta long-temps de conſacrer aux dieux des ſtatues de bois ou d'argile,

tandis qu'on employoit à la gloire des hommes une induſtrie plus ſomptueuſe. Mais je vois auſſi que, chez les Grecs, on conſaçra long-temps aux dieux des ſtatues de bois; je vois qu'en certains endroits, en certains temples, cet uſage continua lors même que les ſtatues de bronze ou de marbre furent devenues communes, & je ſuis porté à croire que cet uſage avoit quelque choſe de religieux. Comme on conſacroit aux prières certaines paroles anciennes ou étrangères, dont on ne comprenoit pas le ſens, on conſerva auſſi très-long-temps, par reſpect pour les pratiques anciennes, la manière de repréſenter les dieux qu'avoit d'abord impoſée la néceſſité. (L.)

Sculpture. La *ſculpture* (1) après l'hiſtoire, eſt le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foibleſſes. Si nous avons dans la ſtatue de Vénus l'objet d'un culte imbécille, & diſſolu, nous avons, dans celle de Marc-Aurèle, un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité.

Cet art en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous tranſmet

---

(1) Cet article avoit été compoſé pour l'ancienne Encyclopédie. L'auteur en fit la lecture à l'Académie royale de Peinture & Sculpture, le 7 Juin de l'année 1760. M. de Jaucourt ſe contenta d'en inſérer un extrait dans l'ancienne Encyclopédie. Nous nous ſommes fait un devoir, en l'inſérant tout entier dans l'Encyclopédie méthodique, de le rendre à ſa première deſtination.

Etienne-Maurice Falconet, né à Paris dans le mois de Novembre 1716, vient de mourir dans la même ville, pendant qu'on imprimoit cet article, dont il eſt l'auteur, le 24 Janvier 1791. (*Note du Rédacteur.*)

l'hiſtoire; tandis que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous reſtent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs ſtatues, raniment en nous ce ſentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préſervés de l'oubli. Céſar voit la ſtatue d'Alexandre; il tombe dans une profonde rêverie, laiſſe échapper des larmes & s'écrie: *Quel fut ton bonheur! à l'âge que j'ai, tu avois déja ſoumis une partie de la terre; & moi, je n'ai encore rien fait pour ma propre gloire.* Quelle gloire que la ſienne! Il déchira ſa patrie.

Le but le plus digne de la *ſculpture*, en l'enviſageant du côté moral, eſt donc de perpétuer la mémoire des hommes illuſtres, & de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, & nous le vénérons. Qui ſait ſi nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?

La *ſculpture* a un autre objet, moins utile en apparence; c'eſt lorſqu'elle traite des ſujets de ſimple décoration ou d'agrément: mais alors elle n'en eſt pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelque fois elle n'excite que des ſenſations indifférentes. Un ſculpteur, ainſi qu'un écrivain, eſt donc louable ou repréhenſible, ſelon que les ſujets qu'il traite ſont honnêtes ou licencieux.

En ſe propoſant l'imitation des ſurfaces du corps humain, la *ſculpture* ne doit pas s'en tenir à une reſſemblance froide, & telle qu'auroit pu être l'homme avant le ſouffle vivifiant qui l'anima. Cette ſorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par

ſon exactitude qu'une louange auſſi froide que la reſſemblance, & l'ame du ſpectateur n'en ſeroit point émue. C'eſt la nature vivante, animée, paſſionnée, que le ſculpteur doit exprimer ſur le marbre, le bronze, la pierre.

Tout ce qui eſt pour le ſculpteur un objet d'imitation, doit être pour lui un ſujet continuel d'étude. Cette étude éclairée par le génie, conduite par le goût & la raiſon, exécutée avec préciſion, encouragée par l'attention bienfaiſante des ſouverains, & par les conſeils & les éloges des grands artiſtes, produira des chefs-d'œuvre ſemblables à ces monumens précieux qui ont triomphé de la barbarie des ſiècles. Ainſi, les ſculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges d'ailleurs ſi légitimement dû à ces ouvrages ſublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour règle de leurs productions, acquerront cette ſupériorité que nous admirons dans les ſtatues grecques. S'il étoit permis d'en citer pour preuve les ouvrages de nos ſculpteurs vivans, il s'en trouveroit dans Paris, dans les jardins de Choiſi (1), & dans ceux de Sans-Souci (2).

Non ſeulement les belles ſtatues de l'antiquité feront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles ſoient. La lecture d'Homère, ce peintre ſublime, élévera l'ame de l'artiſte, lui imprimera ſi fortement l'image de la grandeur & de la

(1) Une ſtatue de l'Amour, par Bouchardon.

(2) Un Mercure & une Vénus, par M. Pigalle.

majesté, que la plûpart des objets qui l'environnent lui paroîtront considérablement diminués.

Ce que le génie du sculpteur peut créer de plus grand, de plus sublime, de plus singulier, ne doit être que l'expression des rapports possibles de la nature, de ses effets, de ses jeux, de ses hazards : c'est-à-dire, que le beau, celui même qu'on appelle idéal, en *sculpture*, comme en peinture, doit être un résumé du beau réel de la nature. Il existe un beau essentiel, mais épars dans les différentes parties de l'univers. Sentir, assembler, rapprocher, choisir, supposer même diverses parties de ce beau, soit dans le caractère d'une figure, comme l'Apollon, soit dans l'ordonnance d'une composition, comme ces hardiesses de Lanfranc, du Corrège, de Rubens & des autres grands compositeurs, c'est montrer dans l'art ce beau qu'on appelle idéal, mais qui a son principe dans la nature.

La *sculpture* est sur-tout ennemie de ces attitudes forcées que la nature désavoue, & que quelques artistes ont employées sans nécessité, & seulement pour montrer qu'ils savoient se jouer du dessin. Elle l'est également de ces drapperies dont toute la richesse est dans les ornemens superflus d'un bizarre arrangement de plis. Enfin, elle est ennemie des contrastes trop recherchés dans la composition, ainsi que dans la distribution affectée des ombres & des lumières. En vain prétendroit-on que c'est la *machine* : au fond ce n'est que du désordre, & une suite certaine de l'embarras du sculpteur & du peu d'action de son sujet sur son ame. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir sont à découvert, moins nous sommes émus. D'où il faut conclure, que moins l'artiste emploie de moyens

à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, & plus le ſpectateur ſe livre volontiers à l'impreſſion qu'on a voulu faire ſur lui. C'eſt par la ſimplicité de ces moyens que les chefs-d'œuvre de la Grèce ont été créés, comme pour ſervir éternellement de modèles aux artiſtes.

La *ſculpture* embraſſe moins d'objets que la peinture; mais ceux qu'elle ſe propoſe, & qui ſont communs aux deux arts, ſont des plus difficiles à repréſenter; ſavoir, l'expreſſion, la ſcience des contours, l'art difficile de draper & de diſtinguer les différentes eſpèces d'étoffes.

La *ſculpture* a des difficultés qui lui ſont particulières. 1°. Un ſculpteur n'eſt diſpenſé d'aucune partie de ſon étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournans & des raccourcis. 2°. S'il a bien compoſé & bien rendu une vue de ſon ouvrage, il n'a ſatisfait qu'à une partie de ſon opération; puiſque cet ouvrage a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'eſpace qui l'environne (1).

(1) Cette vérité ſimple fut pouſſée loin par quelques artiſtes; elle occaſionna même un ſophiſme en peinture aſſez ridicule. Des ſculpteurs prétendoient qu'une ſtatue ſeule, qui fait voir pluſieurs attitudes en tournant autour de l'ouvrage, prouve que la *ſculpture* ſurpaſſe la peinture. Que ces ſculpteurs-là raiſonnoient puiſſamment! *Giorgione* prétendoit lui, que la peinture l'emporte à cet égard ſur la *ſculpture*, puiſque ſans changer de place, & d'un ſeul coup-d'œil, on voit dans un tableau tous les aſpects & les différens mouvemens que peut faire un homme. Le *Giorgione* n'avoit juſques là que deux petits torts; celui de ne pas voir qu'il s'agiſſoit d'une ſeule figure, & celui d'oublier les bas-reliefs. Mais il alla plus loin; il prétendit que le peintre peut

3°. Un ſculpteur doit avoir l'imagination auſſi forte qu'un Peintre, je ne dis pas auſſi abondante. Il lui faut de plus, une ténacité dans le génie qui

---

montrer à la fois, & d'une ſeule vue, les différens côtés d'une même & ſeule figure. Voici comment il s'y prit pour le prouver & pour convaincre ſes adverſaires.

« Il peignit un homme nud, vu par le dos ; devant lui, une » eau très-limpide préſentoit, par ſa réverbération, le devant » de la figure : une cuiraſſe polie montroit, d'une part, le côté » gauche ; de l'autre, un miroir faiſoit voir le côté droit. » Très-belle imagination qui prouvoit en effet, que la peinture » a plus de moyens que la *ſculpture*, pour montrer dans une » ſeule vue, toutes celles du naturel. On applaudit, on loua » ſinguliérement cet ouvrage, à cauſe de ſon adreſſe ingénieuſe». » (Vaſari, *Vita di Giorgione.*)

On ne nous dit pas ſi cet onvrage, avec ſon *adreſſe ingénieuſe*, fut regardé comme une bonne preuve. Je laiſſe au lecteur à juger juſqu'où la prévention peut mener le ſens commun, même chez les hommes qui doivent particuliérement connoître l'objet des queſtions qu'ils agitent. Je voudrois auſſi pouvoir excuſer l'hiſtorien de cette idée creuſe ; mais j'en ignore le moyen, puiſqu'il ne la déſapprouve pas, & que cette eau, ce miroir, cette cuiraſſe, ne l'avertiſſent point. Il ne me reſte que deux partis à prendre ; celui de jetter mes papiers au feu, ou celui de trembler pour mon propre compte, ſur la débilité de notre raiſon.

Mais pourtant je ne voudrois pas, comme M. Laugier, avancer que » la perfection du deſſin fait l'unique mérite de la *ſculpture ;* » que le ſculpteur a beau étudier la préciſion & l'élégance de » ſes contours, à peine peut-il jamais faire illuſion ſur la dureté » & la roideur des matières dont il eſt obligé de faire uſage ». (Voyez *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, p. 248.) Si j'avois raiſonné ainſi de la *ſculpture*, & qu'on me montrât un modèle brûlant d'expreſſion, & dont la matière, flexible ſous le pouce ou l'ébauchoir de l'artiſte, ne me donneroit aucune

le

du papillotage, ignoreroient les moyens du ſculpteur intelligent pour l'éviter (1).

Parce que d'autres hommes, venus pluſieurs ſiécles avant nous, n'auront tenté de faire que quelques pas dans cette carrière, nous n'oſerions en faire plus! Les ſculpteurs anciens ſont nos maîtres, ſans doute, dans les parties de l'art où ils ont atteint la perfection; mais il faut convenir que, dans la partie pittoreſque des bas-reliefs, nous devons peu d'égards à leur autorité. On peut déployer beaucoup d'érudition pour prouver que les bas-reliefs antiques ſont une ſource précieuſe où nous devons puiſer le *coſtume des anciens* Qui en a jamais douté? Mais cette queſtion n'a aucun rapport avec l'intelligence pittoreſque, ou ſi vous voulez *ſculpturale*, dont il eſt ſeulement queſtion ici.

---

(1) M. Dandré Bardon a donné, en 1765, cinq ans après que ces Réflexions eurent paru pour la première fois, une excellente idée de ces bas-reliefs. Voyez ſon *Eſſai ſur la Sculpture*, p. 48, 49 & 50. Mais ne liſez qu'avec précaution la page 54 : l'enthouſiaſme patriotique l'a dictée. Il s'agit de l'étonnant Puget & de ſon bas-relief d'Alexandre viſitant Diogène : ouvrage ſuprême dans pluſieurs parties d'exécution, mais abſolument faux dans l'intelligence du bas-relief: ce n'eſt que du papillotage. Reſpectons les erreurs ſublimes, & tolérons auſſi les erreurs honnêtes, ſur-tout quand elles ſont compenſées. Liſez la ſuccincte, mais juſte deſcription du bas-relief d'Alegarde, dans l'ouvrage de M. Dandré, p. 55. (*Note de l'Auteur.*)

Nous avons cru devoir placer dans ce Dictionnaire les deſcriptions que Dandré Bardon a faites, avec beaucoup d'exactitude & d'un ſtyle pittoreſque, des plus célèbres bas-reliefs modernes. Voyez, à l'article SCULPTEURS, les vies de l'Algarde, de le Gros, du Puget, d'Angelo Roſſi & de Guillaume Couſtou. (*Note du Rédacteur.*)

Seroit-ce, parce qu'ils ont laiſſé quelques parties à ajouter dans ce genre d'ouvrage, que nous nous refuſerions à l'émulation de le perfectionner? Nous qui, vraiſemblablement, avons porté notre peinture au-delà de celle des anciens, pour l'intelligence du clair-obſcur, de la magie de la couleur, de la grande machine, & des reſſorts de la compoſition, n'oſerions-nous prendre le même eſſor dans la ſculpture? Bernin, Le Gros, Alegarde, Melchior Caffa, Angelo-Roſſi, nous ont montré, qu'il appartient au goût & au génie, d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands artiſtes modernes ſe ſont affranchis avec ſuccès d'une autorité qui n'eſt recevable qu'autant qu'elle eſt raiſonnable.

Je n'introduis donc aucune nouveauté, puiſque je m'appuye ſur des exemples qui ont un ſuccès décidé. Après tout, ſi mon opinion ſur le bas-relief étoit une innovation; comme elle tendroit à une plus juſte imitation des objets naturels, ſon utilité la rendroit néceſſaire.

Je ne veux laiſſer aucune équivoque ſur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y trouve, ainſi que dans les belles ſtatues, la grande manière dans chaque objet particulier, & la plus noble ſimplicité dans la compoſition. Mais quelque noble que ſoit cette compoſition, elle ne tend en aucune ſorte à l'illuſion d'un tableau; & le bas-relief y doit toujours prétendre, puiſque cette illuſion n'eſt autre choſe que l'imitation des objets naturels.

Si le bas-relief eſt fort ſaillant, il ne faut pas craindre que les figures du premier plan ne puiſſent s'accorder avec celles du fond. Le ſculpteur ſaura mettre

de l'harmonie entre les moindres ſaillies & les plus conſidérables : il ne lui faut qu'une place, du goût & du génie. Mais il faut l'admettre cette harmonie, il faut l'exiger même, & ne point nous élever contre elle, parce que nous ne la trouvons pas dans certains bas-reliefs antiques.

Une douceur d'ombres & de lumières monotones qui ſe répétent dans la plupart de ces ouvrages, n'eſt point de l'harmonie. L'œil y voit des figures découpées, & une planche ſur laquelle elles ſont collées ; & l'œil eſt révolté. Art divin de percer la toile, ne franchiras-tu jamais cette barriere inſipide, qui ne doit ſes admirateurs qu'à ſon ancienneté ?

Afin qu'on ne croie pas que je fabrique une chimère qui n'a de réalité que dans mon imagination, je prouverai que cette admiration mal entendue, a une exiſtence plus réelle. Il y a plus d'un ſiécle qu'elle fut ſoutenue dans notre académie par un de ſes recteurs (1). Après avoir parlé des bas-reliefs où les plans ſeroient obſervés ſelon la dégradation naturelle, & après les avoir blâmés, il dit : « Cet ordre de bas-relief, quoique » naturel, n'a aucun rapport avec les bas-reliefs des » ſculpteurs anciens, qui n'ont voulu faire aucune » figure inutile ni perdue par la diſtance éloignée » d'où on les doit voir ; & c'eſt avec juſte raiſon qu'ils » y ont tenu leurs figures, tant celles de devant que » celles de derrière, les plus grandes qu'ils ont pu,

(1) Conférence manuſcrite du 9 Juillet 1673, ſur l'ordre que le ſculpteur doit tenir pour faire les bas-reliefs ſelon les antiques, par M. Anguier, Sculpteur. (*Note de l'Auteur.*)

» afin de les faire paroître & de bien faire connoître » tout le ſujet de l'hiſtoire avec peu de figures, de la » diſtance dont elles doivent être regardées ». Il conclut, après quelques autres obſervations, que « Les » figures ſeront peu différentes de leur hauteur, & » preſque d'une même grandeur; qu'étant ainſi, il n'y » aura rien de perdu ». Ce ſculpteur raiſonnoit tout juſte comme ces enfans qui ne ſavent danſer que du côté de la cheminée, & qui ſont fort ſots quand il faut danſer ailleurs. Exemple humiliant de l'aveugle routine (1).

---

(1) C'eſt vraiſemblablement cette idée fauſſe d'un bas-relief, qui a fait dire à un voyageur François, en parlant de notre comédie de Paris : *quatre ou cinq acteurs rangés à la file ſur une même ligne, comme un bas-relief au dévant du théâtre.* Voyage d'un François en Italie, Tom. VIII, page 211. Pourquoi ne l'auroit-il pas dit ? M. Mariette croyoit bien, lui, que les ſculpteurs modernes qui ont obſervé des dégradations & des diſtributions de plans, ont mis figure ſur figure, & ont formé des grouppes qui ſe développent toujours mal dans la *ſculpture* en bas-relief, où il faut tâcher, dit-il, autant qu'il eſt poſſible, que les figures ſoient iſolées. Il ajoute que *les anciens, mieux conſeillés que les modernes, ne ſe ſont preſque jamais écartés de cette louable pratique.* (Traité des Pierres gravées, Tome I, page 83.)

Cependant à la page 40 du même volume, il blâme les peintres anciens de n'avoir *introduit dans leurs tableaux qu'un petit nombre de figures, preſque toujours iſolées, & diſpoſées ſur un même plan*, & loue les modernes d'être à cet égard, *fort au deſſus* des anciens. Pourquoi donc refuſe-t-il ici aux faiſeurs de bas-reliefs *l'art enchanteur de la compoſition !* Le peintre a bien fait d'étendre la ſphère de ſon art, le ſtatuaire fait mal d'étendre la ſphère du ſien, eſt un raiſonnement qu'on doit rougir d'avoir produit, ſur-tout quand on enſeigne. (*Note de l'Auteur.*)

D'habiles artistes cependant pourroient penser, qu'un bas-relief ne doit avoir d'autre prétention, que celle d'un dessin rehaussé d'un peu d'ombre pour y faire appercevoir quelques saillies, & l'idée de prétention à un tableau peut leur paroître outrée. La raison qu'on en donneroit peut-être, seroit le peu de réussite qu'ont eue ces sortes de bas-reliefs, lorsque quelques-uns de nos sculpteurs les ont tentés. Mais auroit-on bien examiné si ce défaut vient de l'art ou de l'artiste? Le beau bas-relief d'Attila par l'Alegarde, est-il dans ce cas? Les bas-reliefs des élèves qui concourent au prix, n'ont-ils pas le suffrage de l'académie, quand aux autres parties, ils savent réunir l'intelligence heureuse des plans variés avec sagesse, c'est-à-dire, autant que la *sculpture* doit le permettre, sans aller jusqu'à une prétendue liberté, qui choqueroit bien plus qu'elle ne feroit illusion? Car je n'approuve pas que l'artiste se livre à un beau rêve que les spectateurs ne pourroient pas faire avec lui.

Nous avons quelque part au vieux-louvre un grand bas-relief de marbre, fait par un de nos très-habiles sculpteurs. Le principal groupe, qui consiste en deux figures, est fort saillant, sans harmonie, sans dégradation, & sans qu'il y ait aucun objet qui y conduise avec intelligence; on apperçoit seulement sur le fond, des figures presque invisibles. Ce bas-relief est l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, (*le Puget*) qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié, & qu'il ne sentoit pas. Son exemple seroit donc assez mal choisi, si on vouloit s'en prévaloir pour blâmer la sorte de bas-reliefs dont je parle, puisqu'il lui est entiérement contraire. Ce seroit dire à-peu-près; il faut renoncer à faire

des Odes, car celle de Boileau ſur la priſe de Namur n'a pas réuſſi.

Ce feroit mal défendre la cauſe des bas-reliefs antiques, ſi on diſoit, que ce fond qui arrête ſi déſagréblement la vue, eſt le corps d'air ſerein & dégagéa de tout ce qui pourroit embarraſſer les figures; puiſqu'en peignant ou deſſinant d'après un bas-relief, on a grand ſoin de tracer l'ombre qui borde les figures, & qui indique ſi bien qu'elles ſont collées ſur cette planche qu'on appelle fond, on ne penſe donc pas que ce fond ſoit le corps d'air. Il eſt vrai que cette imitation ridicule eſt obſervée pour faire connoître que le deſſin eſt fait d'après de la *ſculpture*. Le ſculpteur eſt donc ſeul blâmable d'avoir donné à ſon ouvrage un ridicule qui doit être repréſenté dans les copies, ou les imitations qui en ſont faites.

Dans quelque place & de quelque ſaillie que ſoit le bas-relief, il faut l'accorder avec l'architecture, & que le ſujet, la compoſition & les draperies ſoient analogues à ſon caractère. Ainſi, la mâle auſterité de l'ordre Toſcan n'admettra que des ſujets & des compoſitions ſimples : les vêtemens en feront larges & de fort peu de plis ; mais le corinthien & le compoſite demandent de l'étendue dans les compoſitions, du jeu & de la légéreté dans les étoffes.

De ces idées générales je paſſe à quelques obſervations particulières.

La regle de compoſition & d'effet étant la même pour le bas-relief que pour le tableau, les principaux acteurs occuperont le lieu le plus intéreſſant de la ſcene, & feront diſpoſés de manière à recevoir une maſſe ſuffiſante de lumière, qui attire, fixe & repoſe ſur eux la

vue, comme dans un tableau, préférablement à tout autre endroit de la composition. Cette lumière centrale ne sera interrompue par aucun détail d'ombres maigres & dures, qui n'y produiroient que des taches, & détruiroient l'accord. De petits filets de lumière qui se trouveroient dans de grandes masses d'ombre, détruiroient également cet accord.

Point de racourci sur les plans de devant; principalement, si les extrêmités de ces racourcis sortoient en avant, ils n'occasionneroient que des maigreurs insupportables. Perdant de leur longueur naturelle, ces parties seroient hors de vraisemblance, & paroîtroient des chevilles enfoncées dans les figures. Ainsi, pour ne point choquer la vue, les membres détachés doivent, autant qu'il sera possible, gagner les fonds. Placés de cette manière, il en résultera un autre avantage: ces parties se soutiendront dans leur propre masse, en observant cependant que lorsqu'elles sont détachées, elles ne soient pas trop adhérentes au fond; ce qui occasionneroit une disproportion dans les figures, & une fausseté dans les plans.

Que les figures du second plan, ni aucune de leurs parties, ne soient aussi saillantes ni d'une touche aussi ferme, que celles du premier; ainsi des autres plans selon leur éloignement. S'il y avoit des exemples de cette égalité de touche, fussent-ils dans des bas-reliefs antiques, il faudroit les regarder comme des fautes d'intelligence contraires à la dégradation que la distance, l'air & notre œil, mettent naturellement entre nous & les objets. Dans la nature, à mesure que les objets s'éloignent, leurs formes deviennent à notre égard plus indécises: observation d'autant plus essen-

tielle, que dans un bas-relief, les diſtances des figures ne ſont rien moins que réelles. Celles qu'on ſuppoſe d'une toiſe ou deux plus reculées que les autres, ne le ſont quelquefois pas d'un pouce. Ce n'eſt donc que par le vague & l'indécis de la touche, joints à la proportion diminuée ſelon les règles de la perſpective, que le ſculpteur approchera davantage de la vérité & de l'effet que préſente la nature. C'eſt auſſi le ſeul moyen de produire cet accord que la *ſculpture* ne peut trouver & ne doit chercher, que dans la couleur unique de la matière.

Il faut ſur-tout éviter, qu'autour de chaque figure il règne un petit bord d'ombre également découpée, qui en ôtant l'illuſion de leurs ſaillies & de leur éloignement reſpectif, leur donneroit encore l'air de figures applaties les unes ſur les autres, & enfin collées ſur une planche. On évite ce défaut en donnant une ſorte de tournant aux bords des figures, & ſuffiſamment de ſaillie dans leurs milieux. Que l'ombre portée d'une figure ſur une autre, y paroiſſe portée naturellement, c'eſt-à-dire, que ces figures ſoient ſur des plans aſſez proches pour être ombrées l'une par l'autre, comme ſi elles étoient naturelles. Cependant il faut obſerver, que les plans des figures principales, ſur-tout de celles qui doivent agir, ne ſoient point confus, mais qu'ils ſoient aſſez diſtincts & ſuffiſamment eſpacés, pour que les figures puiſſent aiſément ſe mouvoir. Lorſque, par ſon plan avancé, une figure doit paroître iſolée & détachée des autres, ſans l'être réellement, on oppoſe une ombre derrière le côté de ſa lumière, & s'il ſe peut, un clair derrière ſon ombre : moyen heureux, que préſente la nature au ſculpteur comme au peintre,

pour donner le mouvement & la diſtance aux objets.

Si le bas-relief eſt de marbre, les rapports avec un tableau y ſeront d'autant plus ſenſibles, que le ſculpteur aura varié les travaux des différens objets. Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une ſorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoye le poli d'une draperie ſur l'autre, donnent de la légéreté aux étoffes, & répandent l'harmonie ſur la compoſition.

Si l'on doutoit que les loix du bas-relief fuſſent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choiſiſſe un tableau du Pouſſin ou de le Sueur, & qu'un habile ſculpteur en faſſe un modèle : on verra ſi l'on n'aura pas un beau bas-relief. Ces maîtres ont d'autant plus rapproché la ſculpture de la peinture, qu'ils ont fait leurs ſites toujours vrais, toujours raiſonnés. Leurs figures ſont, en général, à peu de diſtance les unes des autres, & ſur des plans très-juſtes : loi rigoureuſe, qu'on doit obſerver avec la plus ſcrupuleuſe attention dans un bas-relief. Enfin, je le répète, cette partie de la *ſculpture* eſt la preuve la moins équivoque de l'analogie qui eſt entre elle & la peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce ſeroit dégrader la *ſculpture*, & la reſtreindre uniquement aux ſtatues (1); tandis que la nature lui

---

(1) M. Dandré Bardon, dans une petite note, p. 3, *Eſſai ſur la Sculpture*, dit : *Ce terme* (*ſtatuaire*), *loin de rétrécir l'idée que l'on donne des ſculpteurs, ne ſert qu'à lui prêter une plus grande étendue.* Comme la raiſon de cette étendne, fondée ſur le mot *ſtatuaire*, n'eſt pas rapportée, je ne puis la deviner. Ainſi je ſuis obligé de croire, juſqu'à ce jour, que le nom de *ſtatuaire* venant de *ſtare*, être debout, s'arrêter, déſigne celui qui fait une

offre, comme à la peinture, des tableaux. Ceux des lecteurs à qui cette dénomination ne feroit pas familière, pourroient consulter Vasari & d'autres écrivains Italiens; ils verroient qu'un bas-relief est nommé *quadro*, terme qui, ainsi que *tavola*, signifie *tableau*. Les Italiens disent depuis plus de 300 ans, *un quadro di basso-rilievo*, *un tableau de bas-relief*. Ne méritons pas le reproche de rétrécir, d'appauvrir un art que nos maîtres nous ont transmis avec l'idée de son étendue, & disons, sans entrer dans plus de détails, qu'à la couleur près, un bas-relief saillant, est, *en sculpture*, un tableau difficile. Mais quelle que soit sa difficulté & même sa réussite, je ne prétens pas dire qu'il fasse la même illusion que la peinture. je suis seulement, & intimément persuadé, qu'il doit emprunter d'elle, ou plutôt de la nature, tous les moyens qui lui sont favorables, & qui peuvent l'aider à jetter le plus d'intérêt possible dans sa composition. C'est souvent en ne s'expliquant pas assez, qu'on

---

figure qui a l'air de s'arrêter où elle est. Je laisse au lecteur à juger, si l'artiste qui représente un sujet en mouvement, quelquefois même en mouvement très-rapide, une machine, en un mot, qui paroît agissante, ne pourroit pas dire que le nom de *statuaire*, loin de *prêter* à son talent l'idée *d'une plus grande étendue*, ne fait qu'en rétrécir l'idée. Mais ne chicanons point sur les mots; disons *sculpteur* ou *statuaire*, & mettons du mouvemenr où il en faut.

Pline entend par *statuarius*, l'artiste qui fait des figures de métal fondu; & par *sculptor*, celui qui en fait de marbre avec le ciseau. Nous n'observons pas cette distinction, parce qu'il faudroit changer de nom à chaque ouvrage de l'une ou l'autre de ces deux matières quand nous les employons. (*Note de l'Auteur.*)

pourroit, contre son intention, donner lieu à la méprise & à des imputations qu'on n'auroit pas méritées.

DRAPERIES.

Il me reste à examiner une partie de la *sculpture* sur laquelle les artistes ne sont peut-être pas bien d'accord ; partie aussi intéressante qu'elle est difficile : c'est l'art de draper.

Je suppose qu'un statuaire épris de la simplicité des belles drapperies antiques, & révolté contre quelques bizarreries ingénieuses du Bernin, adopte uniquement le style des plis antiques ; & qu'un autre statuaire, voyant tous les genres dans la nature, se croie permis, comme son imitateur, de les représenter tous : il semble que ces deux systêmes, qui paroissent s'exclure, peuvent être également avantageux à la *sculpture*, & que ce seroit lui préjudicier, si l'un prévaloit sur l'autre. N'en seroit-il pas des arts d'imitation comme des langues, que l'on apauvriroit, en en retranchant des mots qui seroient les seuls signes représentatifs de certaines idées? Si l'on ôtoit à la *sculpture* des moyens d'imitation, ne l'apauvriroit-on pas aussi? Il ne s'agit donc que de proscrire ce qui seroit ou froid, ou pesant, ou extravagant, ou déplacé.

Les draperies qu'on appelle mouillées, sont d'un très-bon usage dans la *sculpture*, où étant employées sans affectation, sans maigreur, selon le sujet & l'à-propos, elles laissent voir les mouvemens du nud, en rendent les formes plus sensibles, moins embarrassés, & conséquemment plus intéressantes.

Les sculpteurs Grecs, affectés de la beauté du nud,

drapoient avec des étoffes si fines, qu'elles paroissoient mouillées, & quelquefois collées sur la peau. Leurs mœurs, leur climat, leur façon de se vêtir, les étoffes dont ils s'habilloient, accoutumoient leurs yeux à ces objets, & formoient leur goût. Le vêtement des femmes de l'isle de Cos étoit une gaze si transparente, que le nud se voyoit à travers; & les sculpteurs de la Grèce se régloient sur ce vêtement pour faire leurs draperies (1). Mais comme la *sculpture* a toute la nature pour objet d'imitation, & que la nature a des beautés de plus d'une espèce, pourquoi un sculpteur s'asserviroit-il à une seule manière de draper, employée selon les temps, les climats & les circonstances?

Les grands sculpteurs modernes, tels que François Quenoi, Puget, Alegarde, Rusconi, Le Gros, Angelo-Rossi, Sarrazin, & Bernin quelquefois, font voir quelles beautés les étoffes larges & jettées de grande manière, produisent dans la sculpture. Les anciens sculpteurs le font voir aussi, mais rarement: ensorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût exclusif des petites draperies antiques, par des draperies larges du même tems, comme celle du Zénon au Capitole, celle de la petite Flore du même palais, dont les plis sont ordonnés avec la chaleur des plus brillantes étoffes; celle du Sardanapale, au *Musæum* Clémentin, & celle de Marius, à la *Villa Negroni*.

---

(1) Winckelmann assure qu'il s'est conservé autant de statues antiques de femmes vêtues d'étoffes de laine, que de statue ajustées de draperies légères, & qu'on y reconnoît aisément le drap à l'ampleur & à la rupture de ses plis. (*Note du Rédacteur.*)

Dans les obſervations que l'on pourroit faire ſur les draperies des anciens, il ne faut pas confondre le travail avec l'ordre & le choix des plis. Si le travail en eſt quelquefois ſans goût, ſans intelligence & ſans vérité, l'ordre & le choix en ſont preſque toujours ſavans, & propres à donner les plus ſublimes leçons. On voit dans la belle copie d'après l'antique, faite par Le Gros, aux Tuileries, l'effet que produiſent les draperies antiques, lorſqu'elles ſont traitées dans le vrai de la nature. Tous les artiſtes qui ont vu l'original de cette figure, ſavent juſqu'à quel point ſon exécution eſt inférieure à la copie; mais entre les mains d'un grand ſtatuaire, nous voyons ce que deviennent les plis antiques. La belle exécution des figures de la Fontaine des Innocens, montre encore l'emploi heureux qu'on en peut faire. Ces figures ſont des Nymphes, & cette ſorte de draperie leur convient.

Oſons avouer que les anciens ont ſouvent négligé l'étude de cette partie; mais ils perdent peu de choſe en comparaiſon de ce qu'ils nous ont laiſſé à admirer. Aucun ſculpteur ne doit ignorer aujourd'hui, que le ciſeau réuſſit très-bien dans la variété du travail que demandent les différentes étoffes. Quelles qu'elles ſoient, obſervons que l'eſpace & la quantité des plis ne ſoient pas égaux; que leur ſaillie & leur profondeur, qui produiſent les ombres, ſoient harmonieuſement variées : ſans quoi l'œil ſera fatigué d'une monotonie, telle qu'on la remarque dans les draperies de la *Famille de Niobé*, où les plis, ſans intelligence dans la diſtribution, ſans vérité dans l'exécution, ſont aſſez ſemblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces inſipidement arrangées. L'harmonie eſt auſſi néceſſaire dans

la *sculpture*, que dans la musique : les yeux ne sont pas plus indulgens que les oreilles (1).

Que les plans de chaque pli soient donc disposés de manière à ne produire aucun angle aigu de lumière ou d'ombre, qui en se découpant durement, choqueroit la vue, détruiroit le repos des chairs ; & semblable aux figures Gothiques, ne présenteroit que des détails désunis : défaut qui affoiblit, étouffe même les beautés réelles d'un bon ouvrage.

Mais il faut proscrire les draperies voltigeantes ; elles interrompent l'union, divisent l'intérêt, fatiguent l'œil, & empêchent de voir l'objet principal : excepté pourtant les sujets & les actions où elles doivent être nécessairement agitées, comme la chûte d'Icare, Apollon poursuivant Daphné, &c. Alors, traitées avec beaucoup d'art & de légéreté, ces draperies ajoutent à l'intérêt & à la vérité de l'action.

Dans un bas-relief, elles s'emploient aussi avec succès pour étendre des lumières & des ombres, lier des groupes, & servir utilement à l'agencement d'une composition. Mais si elles sont traversées en sens contraire par une multitude de cassures, comme on en voit dans quelques ouvrages de Bernin, alors elles ont l'air de rochers, & détruisent absolument le repos & l'accord.

Si ces principes sont fondés sur le goût & sur la

---

(1) Vitruve nous conte fort sérieusement, que les canelures furent ajoutées aux colonnes, pour imiter les plis des robes que portoient les dames : *Truncoque toto strias, uti stolarum rugas, matronali more dimiserunt*, l. 4, c. 1. Les statuaires l'ont bien rendu aux architectes, quand ils ont fait leurs plis semblables aux canelures des colonnes. (*Note de l'Auteur.*)

nature, il en réſulte qu'un ſculpteur en les ſuivant, pourroit s'éloigner de quelque ſyſtême particulier. Mais que lui importe? Il doit ſavoir que dans les arts, la recherche du vrai ne connoît point d'autorité particulière. Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems & pour tous les pays.

J'ai dit que l'ordre des plis antiques eſt propre à donner les plus ſublimes leçons. Il faut donc, pour ſe former le goût de draper dans les meilleurs principes conſulter les draperies antiques, telles qu'elles ſont exécutées, préférablement à certaines draperies modernes, plus larges & moins froides en général. Cette étude doit être même regardée comme auſſi néceſſaire pour le drapé, que l'étude de l'écorché pour le nud.

Ces principes, une fois reconnus, ſont applicables à tous les ſtyles; & la nature, qui ne perd jamais ſes droits, offrira toujours des variétés & des leçons avantageuſes au ſculpteur qui aura pris dans l'antique un préſervatif contre l'abus des différentes manières.

J'ai dit auſſi, que les mœurs, le climat, les vêtemens des Grecs, étoient la cauſe de leur goût de draperies ſerrées. Il ne faut donc pas s'étonner ſi les draperies larges n'auroient pas toujours réuſſi à leurs yeux. C'eſt par la même raiſon qu'on en voit peu dans leur peinture. La noce Aldobrandine, peinture antique, eſt compoſée & drapée préciſément comme les ſtatues & les bas-reliefs du même tems.

Nous avons un ſujet de Coriolan, gravé d'après une peinture antique trouvée dans les thermes de Titus, dont les figures ſont très-ſymmétriquement arrangées; l'ordre & le goût des plis y ſont traités comme dans les ſtatues antiques.

Les peintures & les sculptures trouvées à Herculanum, sont d'un même style.

Si l'on avoit encore des doutes sur la réussite des draperies larges, on pourroit voir, pour se rassurer, les figures de Le-Gros, de Rusconi, d'Angelo-Rossi, qui sont à Rome dans Saint-Jean de Latran; le Saint-André de François Flamand, dans Saint-Pierre, la Sainte-Thérese du Bernin, dont l'habillement de carmelite paroîtroit se refuser à l'effet & au jeu d'une draperie qui annonce les mouvemens divers du corps humain: en un mot, tant d'autres figures, dont les draperies larges sont unanimement admirées. Si ces sculpteurs avoient servilement imité les anciens, & qu'ils n'eussent osé essayer quelque chose d'eux-mêmes, de combien de beautés ne serions-nous pas privés? » Ce qui » est aujourd'hui fort ancien, fut autrefois nouveau, » pouvoient-ils dire avec Tacite, & ce que nous fai- » sons sans exemple, servira d'exemple ». Annal. l. 11. c. 24.

(*Article de M.* Falconet, *Recteur de l'Académie Royale de peinture & sculpture de Paris, honoraire de l'Académie Impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.*)

Sculpture. Le plus grand nombre des principes établis dans l'article précédent est incontestable & consacré; mais on y trouve aussi quelques opinions qui partagent les artistes & les juges de l'art, & nous croyons ne pouvoir refuser, dans ce dictionnaire, une place à ceux qui soutiennent des opinions contraires. Nous sommes même obligés à cette impartialité, parce qu'un dictionnaire de l'art, doit offrir des alimens & des

des principes divers à ceux des jeunes artiſtes que leur goût & leurs diſpoſitions naturelles entraînent à des manières différentes d'enviſager cet art & de l'exercer. C'eſt une carrière où pluſieurs ſentiers, affectant une direction différente, aboutiſſent à la gloire. Après avoir entendu, ſur la *ſculpture*, un ſculpteur célèbre qui veut faire partager à ſon art quelques-uns des avantages qui ſemblent réſervés à la peinture, écoutons, ſur le même art, un célèbre peintre qui veut que la *ſculpture* ſe renferme dans les qualités qu'il croit lui être ſeules accordées.

La *ſculpture*, dit M. Reynolds dans ſon dixième diſcours, eſt un art beaucoup plus uniforme que la peinture; il y a même une infinité d'objets pour leſquels il ne peut-être employé d'une manière convenable & capable de produire de bons effets.

L'objet de la *ſculpture* peut-être exprimé en deux mots; la forme & le caractère: & ces qualités ne peuvent être rendues que dans un ſeul ſtyle, (1) tandis que les reſſources de la peinture, plus variées & plus étendues, permettent par conſéquent d'employer une plus grande diverſité de manières. Les écoles Romaine,

(1) Ce n'eſt pas qu'en effet chaque ſculpteur n'ait ſon ſtyle particulier; mais qui doit rentrer dans le genre qu'on nomme grand, ſévère, noble, pur. Des ouvrages de ſculpture, traités dans le ſtyle de Michel-Ange de Caravage, de Jordaens, de Rembrandt & même de Luca Giordano, ne feroient aucun plaiſir, parce que la ſculpture ne repréſentant que les formes, & ne les relevant pas du charme de la couleur, perd tout ſon mérite, quand elle offre des formes qui n'ont point de beauté. (*Note du Rédacteur.*)

Lombarde, Florentine, Vénitienne, Francoise, & Flamande, tendent toutes au même but par des moyens différens.

Mais la *sculpture*, réduite à un seul style, ne peut avoir de rapport qu'avec un des styles de la peinture, & ce style est le plus noble dont la peinture puisse se glorifier.

Des sculpteurs du siècle dernier sont tombés dans plusieurs erreurs, faute de n'avoir pas considéré suffisamment cette distinction des différens styles de la peinture (1).

Il est permis aux sculpteurs d'imiter le grand style de la peinture, ou d'y puiser du moins des idées pour le perfectionnement de leur art; mais ils ne peuvent en agir de même avec le style d'ornement ou d'apparat. Lorsqu'ils cherchent à imiter les effets pittoresques, les contrastes, ou les beautés de détail de quelque espèce que ce soit, dont on peut faire usage avec succès dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent, sans doute, améliorer leur art par cette imitation, & en étendre les limites; mais ils ne font en effet que détruire son caractère essentiel, en se proposant un objet auquel cet art ne peut atteindre, & qui est d'ailleurs fort au dessous de celui dans lequel il doit se renfermer.

La perfection de chaque art consiste à remplir son

---

(1) Entre ces sculpteurs est le Bernin qui, suivant M. Reynolds, n'a pas bien compris que la peinture, même dans le genre de l'histoire, a deux styles : l'un qu'on peut appeller le *style sévère*, & l'autre le *style pittoresque* ou *d'apparat*, & que le premier convient seul à la *sculpture*. (*Note du Rédacteur.*)

but. On doit s'oppofer hardiment à toute innovation contraire à la grandeur des idées qu'un art eſt capable de faire naître; à toute innovation qui tend à ſe propoſer dans la nature, pour objet d'imitation, ce qu'on ne peut que fauſſement imiter, & qui favoriſe la petite ambition de produire des effets pittoreſques & des illuſions auxquels les moyens de l'art lui refuſent de parvenir.

Si l'on veut que ce ſoit dans le talent de tromper les yeux que conſiſte la perfection de la *ſculpture*, il faut donc, ſans aucun autre examen, pour favoriſer cette abſurde prétention, procurer à cet art la reſſource barbare de la couleur : en effet, elle contribuera plus efficacement à rendre l'illuſion complette, que tous les artifices qu'on a imaginés juſqu'ici, & qu'on a tâché d'autoriſer ſous prétexte de donner plus de vérité aux productions de l'art.

La *ſculpture* a ſon caractère qui lui eſt propre; caractère grave & auſtère, qui l'oblige à produire un charme différent. On pourroit ajouter même que ſon caractère eſt d'un genre plus élevé, puiſqu'il conſiſte dans l'imitation de la beauté parfaite. Le charme qu'elle produit eſt un plaiſir vraiment intellectuel, & il ſe trouve, à beaucoup d'égards, incompatible avec le plaiſir qui tient uniquement aux ſens, & que procure aux eſprits ignorans & ſuperficiels le ſpectacle des formes qui n'ont que de l'élégance, ſans avoir de la beauté.

Il eſt permis au ſculpteur de mettre hardiment en œuvre tous les moyens que lui fournit ſon art pour produire la ſorte d'illuſion qui lui eſt accordée (1) :

---

(2) L'illuſion accordée à la *ſculpture* ne va pas juſqu'à faire

mais il ne lui eſt pas permis d'altérer par cette pratique les parties plus ſublimes auxquelles il doit s'attacher. Il faudra qu'il convienne, malgré lui, que depuis long-temps, les limites de ſon art ſont fixées, & que ce ſeroit envain qu'il oſeroit ſe flatter d'atteindre à une plus haute perfection que celle qu'on admire dans les chefs-d'œuvre qui nous reſtent de l'antiquité.

On pourroit être tenté de croire que les formes qu'il employe, avec quelqu'exactitude, quelque préciſion, quelque beauté qu'il les exécute, ne doivent être eſtimées que relativement à une plus noble fin, celle de ſignifier & de rendre, par l'attitude des figures, le ſentiment, le caractère intérieur, & les paſſions des perſonnages qu'il repréſente. Mais l'expérience nous apprend que la beauté ſeule des formes, ſans le concours d'aucune autre qualité, conſtitue par elle-même un grand ouvrage, & qu'elle exige, à juſte titre, notre eſtime & notre admiration.

On peut produire comme une preuve de la grande valeur que nous attachons à la beauté des formes, la plupart des ouvrages de peinture & de *ſculpture* de Michel-Ange, & ſur-tout un nombre conſidérable de ſtatues antiques, qui jouiſſent d'une admiration juſtement méritée, quoique d'ailleurs elles n'offrent pas

---

prendre une ſtatue pour la nature elle-même, ni à imiter avec une matière qui n'a qu'une ſeule couleur, la nature colorée. L'illuſion dont il faut qu'elle ſe contente, eſt de montrer des formes qui reſſemblent aux formes les plus belles de la nature, de repréſenter des expreſſions qui imitent la vérité, de donner au marbre l'apparence de la molleſſe des chairs, de la fermeté des tendons, &c. (*Note du Rédacteur.*)

un caractère bien déterminé ni une fort grande expression.

La *ſculpture* eſt un art borné en comparaiſon de quelques autres arts; mais elle a néanmoins ſes difficultés, &, dans les limites qui lui ſont propres, elle a des combinaiſons nombreuſes & très-variées.

L'eſſence de la *ſculpture* conſiſte dans la correction: Quand à la correction des formes, ſe trouvent joints le charme de la grace, la nobleſſe du caractère, & la vérité de l'expreſſion, comme dans l'Apollon, la Vénus de Médicis, le Laocoon, le Moyſe de Michel-Ange, & pluſieurs autres ouvrages, on peut dire que cet art a parfaitement rempli ſon but.

Il eſt difficile de déterminer par la théorie ce que c'eſt que la grace, & comment on peut l'acquérir ou s'en former une idée; mais *cauſa latet, res eſt notiſſima:* on en apperçoit continuellement l'effet, ſans ſe livrer à des recherches pénibles; & quoique la grace puiſſe ſe trouver quelquefois unie à l'incorrection, on ne peut jamais prononcer qu'elle en ſoit une conſéquence.

Je ſais qu'on a ſouvent cité le Corrège & le Parmeſan pour prouver que la grace eſt, chez eux du moins, une ſuite de l'incorrection : mais la moindre attention doit ſuffire à convaincre que l'incorrection de quelques parties que l'on remarque dans les ouvrages de ces deux maîtres, loin de faire naître la grace, ſert plutôt à la détruire.

Mais pour nous renfermer dans des ouvrages de *ſculpture*, on a dit que l'élégance de l'Apollon dépend d'un certain degré d'incorrection; que la tête ne ſe trouve pas placée entre les épaules, & que la moitié inférieure

de la ſtatue eſt plus longue que ne le permet l'exacte proportion.

Je puis répondre que la première de ces aſſertions critiques n'eſt pas vraie d'après l'autorité d'un fort habile ſculpteur de cette académie (*l'académie royale de Londres*) qui a copié cette ſtatue, & qui, par conſéquent, l'a examinée & meſurée avec beaucoup de ſoin.

Pour réfuter la ſeconde aſſertion, il faut ſe rappeller qu'Apollon eſt repréſenté ici comme exerçant une de ſes qualités particulières, la vélocité, & que, par conſéquent, l'artiſte lui a donné les proportions les plus propres à faire naître l'idée de ce caractère. Il n'y a donc pas plus d'incorrection dans ces formes ſveltes, qu'il n'y en a dans les muſcles fortement prononcés de l'Hercule, qui ſervent à lui donner le caractère de la vigueur.

La ſuppoſition qu'on peut produire la grace par l'incorrection, eſt un poiſon pour l'eſprit du jeune artiſte, & peut le porter à négliger ce qui eſt eſſentiel à ſon art, la pureté du deſſin, pour s'attacher à un phantôme qui n'a d'exiſtence que dans l'imagination déréglée de ceux qui prétendent trouver par tout de l'idéal & du ſur-humain.

Je ne puis quitter la ſtatue d'Apollon ſans vous communiquer une reflexion qu'elle m'a ſuggérée. On ſuppoſe que ce dieu eſt repréſenté au moment qu'il vient de décocher une flèche contre le ſerpent Python, & que la tête, un peu tournée vers l'épaule droite, indique qu'il eſt attentif à l'effet qu'elle produit. Ce que je veux remarquer ici, c'eſt la différence qu'on

obſerve entre cette intention du dieu & celle du Diſcobule qui attend auſſi l'effet de ſon diſque.

L'air gracieux, négligé, quoiqu'animé de l'un, & l'empreſſement d'un homme vulgaire que montre l'autre, nous prouvent d'une manière évidente avec quelle attention judicieuſe, & avec quelle fineſſe d'eſprit, les anciens ſtatuaires ſavoient indiquer le véritable caractère de leurs ſtatues. Les deux artiſtes dont il s'agit ici ont été égalcment fidèles à la nature, & également admirables dans leur genre.

Comme l'attitude générale d'une ſtatue ſe préſente aux yeux d'une manière bien plus frappante que les traits du viſage, c'eſt dans cette habitude qu'on doit principalement chercher l'expreſſion : *patuit in corpore vultus.* La tête eſt une ſi petite partie, relativement à l'effet de toute la figure en général, que les anciens ſculpteurs ont quelquefois négligé de donner aux traits de la phyſionomie aucune expreſſion, pas même l'expreſſion générale de la paſſion qu'ils repréſentoient. On en voit un exemple frappant dans le grouppe des Lutteurs, qui, ſe trouvant engagés dans un combat fort animé, conſervent néanmoins ſur le viſage la plus grande ſérénité poſſible (1). On ne recommande pas cela comme

(2) Ce qui pourroit excuſer l'auteur de cet ouvrage antique, c'eſt que, de la manière que ſes lutteurs ſont grouppés & penchés vers la terre, les viſages ſont des parties peu apparentes dans tout l'enſemble. Or on ſait que les anciens avoient pour principe de s'attacher au plus utile, & de négliger ce qui l'étoit moins. Dans la compoſition de ce morceau, les têtes n'étant que des parties peu apparentes, ſont par conſéquent peu utiles à l'effet de tout l'ouvrage, au-lieu que la tête eſt ordinairement la partie ſur la-

un exemple à suivre, car il n'y a aucune raison de ne pas faire accorder l'air du visage avec l'attitude & l'expression de la figure : mais de ce que ce défaut étoit fréquent dans les ouvrages de *sculpture* antique, on peut conclure qu'il provenoit de l'habitude qu'avoient les artistes de négliger ce qu'ils regardoient comme moins important.

Quoique la peinture & la *sculpture* soient, ainsi que plusieurs autres arts, fondés sur les mêmes principes, il semble cependant qu'il n'y a aucun rapport dans ce qu'on peut appeller les principes sécondaires de ces arts. La différence des matières sur lesquelles ils exercent leur pouvoir doivent nécessairement occasionner une différence relative à la pratique qui leur est propre.

Il est un grand nombre de beautés de détail que le peintre saisit aisément & qui sont hors de la portée du sculpteur. On ose même ajouter que, dans le cas où il pourroit en faire usage, ces sortes de beautés, qui ne lui sont pas propres, n'ajouteroient aucun prix, aucun mérite à ses productions.

Parmi les différens essais infructueux que les sculpteurs modernes ont faits pour le perfectionnement de leur art, on peut regarder comme les principaux ceux qui suivent.

La pratique de détacher les draperies des figures, pour les faire paroître volantes.

Les différens plans donnés au même bas-relief.

La prétention de présenter les effets de la perspective.

---

quelle s'attachent d'abord les yeux, & par conséquent la plus importante de toutes. (*Note du Rédacteur.*)

L'adoption du coſtume moderne, qui, en *ſculpture*, fait le plus mauvais effet.

La folie de chercher à faire jouer & voltiger la pierre en l'air eſt ſi viſible, qu'elle porte avec elle ſa condamnation. Cependant il paroît qu'elle a été l'objet de l'ambition de pluſieurs ſculpteurs modernes, & particulièrement du Bernin. Comme ce ſtatuaire tient un des premiers rangs entre les modernes, il eſt du devoir de la critique de prévenir les mauvais effets que pourroit produire une ſi puiſſante autorité.

Le premier ouvrage célèbre qu'il exécuta dans ſa jeuneſſe, le grouppe d'Apollon & Daphné, fit eſpérer qu'il diſputeroit un jour la palme aux meilleurs artiſtes de l'antiquité : mais il s'écarta bientôt de la bonne route. Quoique tous ſes ouvrages offrent des parties qui le diſtinguent de la foule des artiſtes ordinaires, il paroît néanmoins, par ſes dernières productions, qu'il s'étoit égaré. Au lieu de continuer l'étude de la beauté idéale qu'il avoit commencée avec tant de ſuccès, il ſe livra à la folle recherche des nouveautés; &, entreprenant d'exécuter ce qui n'eſt pas au pouvoir de l'art, il s'obſtina à vaincre & à maîtriſer la dureté & la fierté du marbre. Quand même il ſeroit parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes qu'il affectoit, le mauvais effet & la confuſion qui réſultent de ce qu'elles ſe trouvent ainſi détachées de la figure à laquelle elles appartiennent, auroient dû ſuffire pour le détacher de cette méthode.

Sa tête de Neptune, dans l'académie de Londres, ſuffit pour nous donner un exemple de l'ineptie qu'il y a de vouloir repréſenter en ſculpture, les effets du vent par les moyens qu'il a choiſis. Les boucles de

cheveux de cette tête voltigent en tous ſens, enſorte que l'on ne peut, du premier coup-d'œil, reconnoître quel eſt l'objet que l'on voit, ni démêler le viſage entre toutes ces boucles volantes, parce que tout étant de la même couleur & de la même ſolidité, tout ſe détache avec la même force.

Cette même confuſion embarraſſante qui réſulte ici des cheveux, eſt également produite par les draperies volantes, puiſque l'œil doit, par la même raiſon, les confondre inévitablement avec les formes principales de la figure, ſi même ces maſſes de pierre, qui ont la prétention d'imiter des draperies, ne l'empêchent pas abſolument de démêler les formes, juſqu'à ce qu'il ſoit à portée d'examiner l'ouvrage en détail, & de ſéparer, avec une ſorte d'effort, tout ce qui y eſt confondu.

Il eſt une règle générale, également vraie dans les deux arts; c'eſt que, du premier coup-d'œil, on doit diſcerner, d'une manière claire & diſtincte, & ſans le moindre embarras, les formes & l'attitude d'une figure. C'eſt à quoi le peintre parvient aiſément, en éteignant certaines parties du fond, ou en les tenant aſſez obſcures, pour les empêcher de ſe mêler avec les parties principales, & par conſéquent de leur nuire.

Le ſculpteur n'a d'autre moyen d'empêcher cette confuſion, que d'attacher immédiatement à la figure, les draperies des grandes parties, de manière que les plis, en ſuivant l'ordre de ces parties, les accuſent nettement, & laiſſent appercevoir la forme & l'attitude du nud qu'elles couvrent.

Quoique la draperie de l'Apollon forme une grande maſſe, & ſe trouve ſéparée de la figure, elle ne contrarie

point ce que nous venons d'établir. Cette draperie eſt totalement iſolée, & la régularité, la ſimplicité de ſa forme ne permettent en aucune manière de la confondre avec la figure. Elle n'en fait pas plus partie, que ne le font un cippe, un tronc d'arbre, ou de ſemblables objets que l'on voit ſouvent joints aux ſtatues.

Le principal objet de ces acceſſoires eſt de renforcer la ſtatue & de la préſerver des accidens. On croit aſſez généralement que le manteau qui tombe du bras de l'Apollon du Belvedère a la même deſtination; mais l'artiſte a eu une plus grande idée; celle d'éviter la ſécherеſſe qui ſeroit réſultée d'un bras nud étendu dans toute ſa longueur; à quoi l'on peut ajouter l'effet déſagréable qu'auroit produit l'angle droit formé par le corps & le bras.

Les ſtatues des Apôtres, dans l'égliſe de Saint Jean de Latran, à Rome, me paroiſſent dignes de cenſure, comme offrant une imitation peu judicieuſe de la manière des peintres. Les draperies de ces ſtatues ſont diſpoſées par larges maſſes, & leur donnent, ſans contredit, une certaine grandioſité que l'ampleur & la quantité de l'étoffe doivent néceſſairement produire: mais en convenant qu'elles ſont exécutées avec beaucoup d'eſprit, & de manière à paroître auſſi legères que la matiere le permet, on ſent qu'il a été impoſſible aux artiſtes de faire diſparoître totalement la peſanteur & la ſolidité de la pierre.

Quoiqu'il n'y ait aucun moyen d'empêcher le mauvais effet que les projections de draperies maſſives des ſtatues doivent toujours produire dans les ouvrages de ronde-boſſe, il n'en eſt pas de même de ceux en bas-relief.

Le ſculpteur peut y ménager à ſon gré, auſſi bien que le peintre même, des parties détachées de draperies, en les uniſſant au fond, & les y faiſant perdre en mourant, de manière qu'elles ne puiſſent ni embarraſſer les figures, ni rendre les compoſitions confuſes.

Mais dans ces ſortes d'ouvrages, le ſculpteur, peu ſatisfait de cette heureuſe imitation, s'eſt aviſé de repréſenter, comme les peintres, des figures ou des grouppes de figures ſur des plans multipliés : c'eſt à dire quelques unes ſur un premier plan, & d'autres ſuppoſées à une plus grande diſtance ; pour parvenir à l'indication de ces plans dégradés, il n'a d'autre moyen que de faire les figures qu'il ſuppoſe éloignées, d'une proportion plus petite que celles qu'il place ſur le premier plan, & de leur donner moins de relief en raiſon de leur diſtance. Rien de cela n'atteint au but qu'il ſe propoſe. Ces figures paroîtront ſeulement faites ſur une échelle plus petite, mais elles feront d'ailleurs auſſi voiſines de l'œil que celles qui ſe trouvent placées ſur la ligne de terre (1).

---

(1) Un grand vice des plans multipliés dans les bas-reliefs, vice qui ſuffit à prouver que cette multiplication des plans n'eſt pas du reſſort de l'art, c'eſt que les premières figures portent des ombres ſur des plans prétendus reculés, auxquels, dans la nature, cette ombre ſeroit loin de pouvoir atteindre. En peinture, les différens plans reculent par l'imitation de la perſpective aërienne, par la dégradation des tons, par la vapeur qui éteint les objets éloignés : ces reſſources ne ſont pas au pouvoir du ſculpteur. Il repréſente des figures qu'il prétend faire fuir, en dégradant leurs proportions, & qui ne fuient point par l'effet, puiſqu'un bas-relief, quelle que ſoit ſa profondeur réelle, ne peut fournir qu'une très-foible dégradation, depuis les figures les plus

Ce procédé eſt non ſeulement ſans ſuccès relativement à l'intention de l'artiſte ; mais cette diviſion de l'ouvrage en pluſieurs petites parties lui fait immanquablement perdre de la grandeur de ſon effet général.

S'il eſt une partie dans laquelle les modernes ont, peut-être, ſurpaſſé les anciens, c'eſt la diſpoſition qu'ils ont faite quelquefois d'un ſimple groupe en bas-relief, & l'art avec lequel ils ont donné, par degré, plus de ſaillie aux différentes figures qui compoſent ce groupe, en partant du fond uni juſqu'au point où l'ouvrage devient de demi-boſſe. On ne connoît point, je penſe, d'ouvrage ancien, qui, à cet égard, puiſſe être comparé au talent que le Gros a montré dans le bas-relief d'un autel de l'égliſe des Jacobins, à Rome. Différens plans, ou degrés de relief, produiſent donc un bon effet dans le même groupe, & c'eſt ce qu'a prouvé le Gros : mais cet exemple ne prouve rien en faveur des groupes ſéparés, & qui ſe trouvent à quelque diſtance les uns des autres, & ſe détachent les uns ſur les autres.

L'idée de ce perfectionnement dans l'art de compoſer un groupe en bas-relief a été ſuggérée, ſans doute, par la pratique des peintres modernes, qui détachent leurs figures ou leurs groupes du fond par la même dégradation inſenſible & qui operent en tous points d'après les mêmes principes généraux : mais comme le marbre n'a point de dégradation de ton, c'eſt l'é-

---

avancées, juſqu'au plan le plus reculé. Un art ne doit pas haſarder des menſonges qu'il ne peut ſoutenir adroitement. (*Note du Rédacteur.*)

conomie de l'ouvrage qui offre le ſeul moyen d'y obtenir le clair-obſcur.

Le ſecond perfectionnement imaginaire dont on a voulu s'occuper, a été de repréſenter dans les bas-reliefs, les effets de la perſpective. Nous avons peu de choſe à dire ſur ce ſujet. On doit ſe rappeler avec combien peu de ſuccès les ſculpteurs modernes ont cherché à montrer par un de leurs angles les fabriques qu'ils ont introduites dans leurs bas-reliefs, afin qu'elles paruſſent fuir en perſpective vers le fond (1). Ces eſſais nous montrent l'ardent deſir qu'ont eu ces artiſtes de ſurmonter les difficultés ; mais ils nous prouvent en même temps que le marbre & la pierre ne ſe prêtoient pas à ſeconder leur ambition. Les anciens ont montré plus de ſageſſe, en ſe contentant de repréſenter ſeulement l'élévation des fabriques qu'ils introduiſoient dans leurs bas-reliefs.

Nous voici parvenus à la dernière obſervation qui porte ſur la manière dont il faut draper les ſtatues faites en l'honneur des perſonnes mortes depuis peu, ou encore actuellement vivantes.

La ſatisfaction de tranſmettre à la poſtérité la forme

(3) Les auteurs des bas-reliefs, en montrant les fabriques par un de leurs angles, les font fuir par les lignes qu'ils tracent, ſans qu'elles fuient par le ton. C'eſt tracer de la perſpective, & non en exprimer l'effet ; il n'y a que le ton qui puiſſe le rendre. L'emploi des couleurs, ou du moins d'une couleur dégradée ſuivant l'effet de la nature, eſt abſolument néceſſaire à l'expreſſion de la perſpective. On la démontre par des lignes, on ne peut l'exprimer que par des tons, & il faut que la perſpective aérienne ſoit unie à la perſpective linéale. (*Note du Rédacteur.*)

de nos vêtemens actuels eſt, ſans doute, achetée à trop haut prix, s'il faut y ſacrifier ce que l'art a de plus précieux. Le travail du marbre demande un très-grand talent, & ce n'eſt pas la peine de ſe ſervir d'une matière auſſi ſolide que celle qu'employe le ſtatuaire, pour faire paſſer aux ſiècles futurs des modes dont l'exiſtence ne s'étend preſque jamais au-delà d'une année.

On peut voir en cette ville, (*Londres*) une ſtatue équeſtre dans le coſtume moderne, & il n'en faut pas davantage pour détourner les artiſtes de ſemblables eſſais.

La *ſculpture* eſt un art formaliſte, régulier, auſtère même, qui dédaigne tous les objets familiers comme incompatibles avec ſa dignité, & qui rejette en même temps toute eſpèce d'affectation & d'apparence de ſtyle académique. Ce n'eſt donc qu'avec une grande circonſpection qu'il faut employer le contraſte, ſoit d'une figure avec une autre, ſoit des membres d'une ſeule ſtatue iſolée, ſoit des plis d'une draperie. Enfin tout ce qui tient à la fantaiſie ou au caprice, & tout ce qui eſt connu ſous le nom de pittoreſque, quoiqu'admirable partout ailleurs, ne peut s'accorder avec la ſageſſe & la gravité qui caractériſent particulièrement cet art.

Il n'y a rien qui diſtingue mieux le goût ſage & raiſonné, qu'une correſpondance régulière, un juſte accord entre les différentes parties du deſſin, qui toutes doivent être unies & enchaînées pour former un enſemble. Nous pouvons donc prononcer hardiment, d'après cette règle générale, que l'uniformité, la ſimplicité, la monotonie de la matière qu'emploie le ſculpteur, qui eſt ordinairement le marbre blanc, preſcrivent des limites à ſon art, & lui commandent de

ne point s'écarter de la ſimplicité de deſſin qui y eſt convenable. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

SEC (adj.), SÉCHERESSE (ſubſt. fém.). C'eſt par les applications que nous faiſons des mots attachés aux propriétés & aux fonctions de nos ſens, que nous donnons à la plus grande partie de nos idées intellectuelles une certaine exiſtence, qui les rend plus ſenſibles. Les ſens d'ailleurs ſemblent faire entr'eux communication, & communauté de biens, en ſe prêtant les différens mots, ou les différentes manières de s'exprimer qui leur ſont propres.

Ici la vue s'approprie ce qui appartient au toucher. Un corps peut être humide ou *ſec* ; de ces deux qualités, la *ſéchereſſe* ſemble en général moins amie du tact, & vraiſemblablement cette différence a conduit aux applications empruntées de ce mot ; elles expriment toutes un caractère blâmable. Un ſtyle *ſec*, une poëſie *ſéche*, un muſicien dont le jeu eſt *ſec*, une compoſition muſicale dont la tournure eſt *ſèche*, un trait & des contours *ſecs*, une couleur *ſèche*, ſont des défauts dont l'art d'écrire, la muſique & la peinture doivent ſe préſerver avec ſoin. Mais d'où provient cette *ſéchereſſe* de manière qui déplaît ? ſans doute d'un défaut de l'imagination ; car le ſens de ce mot s'étend figurément juſqu'à cette faculté purement intellectuelle.

L'imagination, dans les arts, préſente l'image d'un terrein qui produit. Si l'imagination eſt peu féconde, elle préſente ce terrein dénué d'une fertilité qu'on attend d'elle, comme des ſables arides, comme une terre deſſéchée, & cette aridité ſe fait ſentir dans la manière

manière dont l'image est rendue, comme elle se fait voir dans les fruits qu'il produit.

Les vers du poëte *sec* sont dénués de graces, de liaison, de richesse, de cette sorte d'abondance, superflu nécessaire aux agrémens de la poësie. Le musicien *sec* ne donne aux sons qu'il tire de la corde & de l'archet aucune rondeur, retient les vibrations, & il semble ne produire qu'a regret les sons qu'il fait entendre. Le dessinateur qui a le même défaut trace ses figures avec un trait ammaigri qui n'a rien de moëlleux; ses contours ne sont point préparés, sa touche est épargnée. Chez le peintre *sec*, les teintes seront sans passages, mal fondues, & cette aridité, cette *sécheresse*, comme on peut le sentir, ont un rapport avec le tact soit de la main, soit du palais ou de la langue. Ces idées se sont jointes naturellement à celles qui ont rapport a la nature des sols arides & *secs*, en opposition avec les terreins gras.

Dans les premiers essais de l'art de la peinture, l'imitation timide entraîne les artistes à la *sécheresse*, par l'effort qu'ils se croient obligés de faire pour imiter dans les plus petits détails les objets qu'ils prennent pour modèles. Cette *sécheresse* tient à la marche générale de l'art; & la preuve qu'elle peut être indépendante du talent de l'artiste, c'est que Raphaël, imitant les maîtres qui l'avoient précédés & qui n'étoient pas éloignés de la renaissance de l'art, a eu ce défaut dans sa première manière, & l'a perdu absolument dans sa dernière. Ce défaut est donc corrigible par la méditation & le travail, lorsqu'il n'est pas inhérent au caractère de l'artiste.

On peut comparer la plus grande partie des jeunes

artistes qui commencent à dessiner, aux nations qui, pour parler figurément, commencent, dans leur jeunesse, à pratiquer les arts.

Les jeunes artistes sont naturellement portés à la *sécheresse* dans les premiers essais qu'il font du crayon, à moins que les bons modèles qu'on leur offre à copier, & les bonnes instructions ne les détournent de cette *sécheresse* qui les place au rang des artistes qui commencent ou à créer ou à faire renaître l'art.

Si ce défaut a sa source dans la nature, rien ne pourra le corriger. L'artiste dont le caractère sera *sec*, l'esprit aride, l'imagination stérile, aura une *sécheresse* qui se démontrera dans sa manière de s'exprimer, dans ses mouvemens, dans ses actions & dans l'exercice de toutes les parties de son art. Les productions de cet art sont, il est vrai, destinées à imiter les objets extérieurs ; mais en même tems, elles trahissent toujours, dans cette imitation, aux yeux de ceux qui se donnent la peine de la bien observer, le caractère intérieur & moral de l'artiste.

On doit appliquer au pinceau ce que j'ai dit du crayon, & les moyens souvent trop insuffisans de se corriger de la *sécheresse*, sont de copier & d'observer beaucoup les ouvrages des grands maîtres qui, pour parler le langage de l'art, ont peint gras & fait des tableaux dont la touche est moëlleuse, & dont la couleur fondue n'a point cette aridité qui tient à la *sécheresse*. (*Article de M. Watelet.*)

SENTIMENT (subst. masc.) Ce mot peut s'employer, en parlant des ouvrages de l'art, dans un des sens qu'on lui donne dans le langage ordinaire, où il

se prend souvent pour l'effet de la sensibilité : Ainsi l'on peut dire qu'il y a du *sentiment* dans l'ouvrage d'un artiste, comme l'on diroit qu'il y en a dans l'ouvrage d'un poëte. Tous les peintres & statuaires qui réussissent dans la partie de l'expression, montrent du *sentiment*, puisque l'expression dans l'art ne peut être produite que par une sensibilité exquise.

Mais le mot *sentiment* a une signification dans laquelle il appartient à l'idiôme particulier des artistes, & il s'applique alors à une partie de l'art qui tient à l'exécution. C'est ainsi que l'on dit d'un contour qu'il y a du *sentiment*, ou de quelque partie d'une figure qu'elle est faite avec *sentiment*. Mais ce mot en prenant une nuance étrangère à son acception commune, ne s'écarte cependant pas de cette acception, puisqu'il marque toujours un résultat de la sensibilité. En effet, c'est parce qu'un artiste sent fortement ce qui sert à bien exprimer les formes de la nature, qu'il les rend par un trait *ressenti*, & qu'il donne à son trait ce qu'on appelle du *sentiment*. C'est parce qu'il s'est bien rendu compte de ce qu'il y a de principal dans une partie qui fait l'objet de son étude, c'est parce que ce caractère principal excite en son ame une sensation vive, qu'il exprime ce caractère avec *sentiment*. Comme l'orateur prononce avec *sentiment*, une vérité capitale dont il est bien pénétré, comme son accent est alors plus appuyé, plus vif, plus véhément, de même l'artiste qui veut imiter un objet de la nature, employe les moyens de son art pour appuyer, en quelque sorte, davantage, pour accuser avec plus de force, pour rendre d'une manière plus frappante, ce qui contribue surtout à bien exprimer l'apparence de ce

qui caractérise principalement cet objet. Exprime-t-il ce caractère par un trait? on reconnoît qu'il l'a conduit d'une main plus vigoureuse, qu'il l'a plus fortement appuyé dans la partie qui annonce principalement ce caractère. Frappe-t-il une touche? il lui donne une fermeté qui annonce le *sentiment* dont il étoit rempli. N'a-t-il qu'un *sentiment* incertain sur l'objet qu'il imite? Il le rend avec mollesse. Son trait, sa touche partagent l'indécision de sa pensée. L'indécision, la mollesse, sont le contraire de ce que, dans l'art, on exprime par le mot *sentiment*. Le *sentiment* est toujours accompagné de fermeté; mais la fermeté ne sert qu'à dissimuler l'ignorance, quand elle n'est pas le résultat d'une sensation juste imprimée par l'objet imité, & d'une connoissance parfaite de cet objet, sans laquelle il ne peut exciter que des sensations incertaines. (L.)

SFUMATO (adj. Italien pris substantivement.) Il consiste dans une manière de peindre extrêmement moëlleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour, & sur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près; mais qui n'occasionne aucune indécision quand on se place à une juste distance. Cette manière est agréable & exprime bien la nature, qui, à une certaine distance, nous montre les objets avec une sorte d'indécision, parce qu'ils sont enveloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant, quoique le mot *sfumato* signifie proprement *enfumé*, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre *sfumato*, il faille représenter les objets comme si l'on ne les appercevoit qu'au travers

d'une fumée : c'eſt alors l'excès de cette qualité, & elle devient vicieuſe. Le Guerchin a bien ſaiſi le point juſte du *sfumato* ; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.

Le *sfumato* exclud la qualité dont nous venons de traiter dans le précédent article, & que nous avons exprimée par le mot *ſentiment*. La carrière de l'art eſt ſi vaſte, qu'on peut la parcourir avec gloire, ſans que les concurrens s'y rencontrent les uns les autres, & des couronnes y ſont promiſes aux athletes dont les qualités ſont les plus oppoſées. La condition des prix eſt de bien rendre les apparences de la nature, & il y a mille manières différentes de voir & de ſaiſir ces apparences. La nature montre les objets plongés dans le milieu aërien qui les enveloppe ; telle eſt l'apparence que ſaiſiſſent les artiſtes qui peignent *sfumato*. Les différentes parties qui compoſent les objets ont un caractère qui leur eſt propre : & c'eſt ce caractère dont ſont principalement frappés les artiſtes qui l'expriment avec *ſentiment*. (L.)

SGRAFITTO, peinture *al ſgrafitto*; c'eſt une manière de peindre introduite par le Polidore, & qui a été abandonnée après lui : le procédé en tenoit plutôt de la gravure que de la peinture. *Voyez* ÉGRATIGNÉ.

SILENCE (ſubſt. maſc.) Comme on dit qu'il y a du *tapage* dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement, on dit auſſi qu'il y a dans un tableau un grand *ſilence*, un beau *ſilence*, pour exprimer que la compoſition en eſt ſage ainſi que l'effet, que le tout-enſemble met l'ame du ſpectateur dans un

état de calme dont il se plaît à jouir. Le *silence* suppose de la modération dans les mouvemens, & de la douceur dans l'effet. Il ne s'accorde point avec le grand éclat du coloris. C'est plutôt dans les écoles de Rome ou de Lombardie qu'il faut chercher un aimable *silence*, que dans les écoles brillantes de Venise ou de Flandre. (L.)

SIMPLICITÉ (subst. fem.) Cette qualité, jointe à la beauté constitue le grand. Dès qu'on s'éloigne de la *simplicité*, on abandonne le grand pour tomber dans l'apparat. Le grand style suppose la *simplicité* dans toutes les parties; dans le sujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajustemens, dans la composition, dans l'ordonnance, dans les accessoires, dans les effets, dans la couleur. Rien de simple au contraire n'entre dans le style d'apparat; tout y est brillant, riche, fastueux.

Le style simple & grand suppose une grande ame dans celui qui le possède, un grand goût dans celui qui l'applaudit. Le style d'apparat procure des succès plus faciles & plus universels, mais une gloire moins durable.

A Rome, dit Mengs, où l'on a conservé plus qu'ailleurs le goût antique, on méprise cette variété d'objets qui font, par leurs différentes couleurs, le charme des tableaux du Titien, & l'on cherche au contraire à rendre les compositions aussi simples qu'il est possible. (L.)

SINUEUX (ajd.) Ce mot n'appartient pas à l'art, mais il exprime une idée qui y est relative. Les con-

tours auroient de la roideur, si les lignes droites y dominoient : ils doivent décrire une grande variété de courbes, & être par conséquent *sinueux* ; c'est ce que les artistes expriment, quand ils parlent de contours *ondoyans*, ou de lignes *serpentines* que décrivent les contours. (L.)

SITE. (subst. masc.) Ce mot, dans le langage de la peinture, signifie ce que veut dire, dans le langage ordinaire, *situation* d'un lieu, lorsqu'on dit, *une belle*, *une agréable*, *une riante situation*.

Quoique le mot *site* appartienne plus particulièrement à la peinture du paysage, il n'est point du tout étranger au genre de l'histoire. En effet la perfection à laquelle doit tendre le peintre d'histoire, exige, par rapport aux *sites*, un choix très raisonné.

Premierement, parce que le *site* doit contribuer à désigner le lieu de la scène, la saison & même la partie du jour où s'est passée l'action qu'on représente, & que, par ces propriétés, il fait quelquefois une partie très essentielle du *costume*.

Secondement, parce que le *site*, par sa nature & son caractère, doit, en s'assortissant à l'action, contribuer à l'effet général, à la poésie, & quelquefois même à la moralité du sujet.

Comme les *sites* des tableaux d'histoire sont généralement composés par le peintre, & ne peuvent que difficilement être exécutés d'après la nature, le soin le plus essentiel qu'on doit avoir, après le choix du caractère, & après avoir arrêté les dispositions générales, est de désigner les plans de manière que les dimensions des terreins & des objets qui s'y trouvent, en indiquent les espaces & les éloignemens.

Ce ſoin exige (ce que les artiſtes obſervent rarement avec aſſez d'exactitude) de recourir aux loix des deux perſpectives. Premièrement, en ſe fixant des points à-peu-près déterminés d'éloignement; ſecondement en faiſant entrer dans ces déterminations les inégalités des terreins, les profondeurs des vallons, les hauteurs des collines & celles des montagnes. Enfin en déterminant, d'après ces points arrêtés, les grandeurs & les formes particulières des arbres, des rochers, des fabriques, & en établiſſant bien, d'après toutes ces dimenſions, l'effet perſpectif aërien qui, joint à l'exactitude de la perſpective linéale, fait parcourir à l'œil du ſpectateur l'étendue du terrein qu'on a eu deſſein de repréſenter, & le promène dans des lieux circonſcrits, ou le fait voyager dans de vaſtes contrées.

On doit faire entrer dans les richeſſes des *ſites*, l'étendue des mers, ſi le ſujet le comporte, les aſpects des rivières & les accidens dont le Ciel eſt ſuſceptible; car les effets de ſa lumière, les formes, les couleurs des nuages & le ton dont on les peint, contribuent, non-ſeulement à l'effet général du clair-obſcur, & à l'harmonie de la couleur, mais au caractère des *ſites*, & à déterminer, comme je l'ai dit, la ſaiſon & les parties du jour.

Les *ſites* que repréſentent les payſagiſtes demandent une ſorte de méditation, relativement aux détails. J'ai parlé de cet objet à l'article PAYSAGE. J'ajouterai ſeulement ici que les *ſites* pittoreſques, piquans ou extraordinaires, peuvent, lorſqu'ils ſont bien choiſis & bien compoſés, faire excuſer quelques moindres perfections dans l'exécution des détails, & qu'à ſon tour, l'exécution fine, juſte & ſoignée dans toutes les parties,

peut donner à des *sites* communs & qui manquent de caractère, des agrémens qui attachent & qui plaisent. (*Article de M.* WATELET.)

SOIGNÉ. (adj.) Un ouvrage *soigné* est celui à qui l'on a donné des soins curieux & recherchés. Ces soins ne s'accordent pas avec l'enthousiasme, ni même avec la vivacité de conception qui entraîne ordinairement celle de l'exécution. L'idée du *soigné* emporte avec elle celle de la petitesse dans l'ouvrage & de la médiocrité dans l'esprit de l'ouvrier, & par conséquent elle exclud celle du grand.

Ce n'est pas que les ouvrages qui ont le plus de véritable grandeur, & ceux même qui sont inspirés par l'enthousiasme, n'exigent des soins. Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange lui-même, tout bouillant qu'il étoit, donnoient des soins à leurs travaux; mais ils n'y donnoient pas cette sorte de soins qui produit le *precieux*, le *recherche*, & ce qu'on entend enfin par le mot *soigné*.

Il peut sembler contradictoire de dire qu'un bon ouvrage exige des soins, & même de très-grands soins, & d'ajouter que le *soigné* ne convient qu'à des ouvrages d'un genre médiocre. Mais avec un peu de réflexion, on sentira qu'il faudroit avoir l'ame bien froide pour se trouver devant un tableau dont le sujet auroit de la grandeur, & qui seroit traité avec toute la grandeur convenable au sujet, & n'avoir d'autre éloge à donner à un si bel ouvrage, sinon que c'est un ouvrage *soigné*.

Mais quand on voit un petit tableau, dont le sujet est indifférent par lui-même, tels que sont, en gé-

néral, les ſujets traités par les Maîtres Hollandois; quand on reconnoît que les ſoins de l'artiſte ont donné du prix à ce ſujet trivial, on peut dire que c'eſt un ouvrage *ſoigné*, *très ſoigné*, & c'eſt lui accorder en grande partie l'éloge qu'il mérite.

Le ſentiment des ſoins que l'artiſte s'eſt donnés pour parvenir à la perfection d'un grand ouvrage contribue ſi peu au plaiſir des ſpectateurs, ou plutôt eſt tellement nuiſible à ce plaiſir, que l'on cherche à diſſimuler ces ſoins par des travaux qu'on ajoute à tout l'appareil du premier travail, & auxquels on donne la plus grande apparence de liberté.

Cependant il eſt des palmes pour tous les genres de mérite dans la carrière des arts; & ceux qui n'ont reçu de la nature que le moyen de plaire par des ouvrages *ſoignés*, doivent ſe contenter de leur partage. On ne marche pas ſans gloire ſur les pas des Gerard Douw, des Mieris, des Vander Werf. (L.)

SOUPLESSE. (ſubſt. fém.) Cette qualité louable eſt oppoſée au vice de la roideur. Elle doit ſe trouver dans les contours, dans les attitudes, dans les ajuſtemens & dans toute la compoſition. Les contours doivent être ſinueux, coulans; les attitudes être faciles; le ajuſtemens naturels; la compoſition, variée : ſi toutes ces loix ſont obſervées dans un ouvrage, on y trouvera toute la *ſoupleſſe* que l'on eſt en droit d'exiger.

La *ſoupleſſe* s'attribue plus particuliérement au mouvement des contours, au cadencementdes parties, au jet des draperies, qu'à l'ordonnance générale. » C'eſt des cadencemens répandus dans les parties du corps qui en » ſont ſuſceptibles, que naît, dit Dandré Bardon, cette

» *souplesse* qui donne des graces infinies à la nature :
» prérogative sans laquelle une tête, une figure, res-
» semblent à un bloc de marbre sans mouvement, &
» n'ont ni ame, ni esprit.

» Que la *souplesse*, si justement requise pour les
» graces de l'imitation & pour les charmes du pres-
» tige, ne jette pas cependant le dessinateur dans cette
» espèce de dislocation vicieuse qui fait disparoître
» la solidité de la machine animale. En se rappellant
» les principes de l'ostéologie, il se souviendra que
» les os se trouvent sous les chairs; qu'ils ne sont
» flexibles que dans leurs articulations, & il sentira
» qu'il y a du danger de les faire paroître brisés,
» lorsqu'à leur préjudice on donne une *souplesse* outrée
» & un mouvement exagéré aux muscles & aux membres
» d'une figure, qui ne doivent avoir qu'un léger ca-
» dencement.

» Qu'il évite de prêter à son ensemble ce tortil-
» lement affecté que la nature dément, & qui est
» un des plus grands vices de la *manière*. La *souplesse*
» consiste bien plus dans la disposition naturelle &
» facile de toutes les parties, que dans les travaux
» auxquels on asservit tous les muscles. C'est altérer
» leur mouvement, que de les trop tourmenter. Que
» les figures soient souples sans affectation : c'est le
» moyen de leur donner cette ame, cette expression,
» qui les rend si admirables dans la belle nature. »

SOURD. (adj.) En adoptant le mot *sourd* dans le langage de la peinture, pour signifier des couleurs ou des fonds qui n'ont aucun éclat, & laissent l'œil tranquille, on a supposé que la sensation produite

à leur occafion fur la vue, approche de celle qui caufent fur l'oreille des fons adoucis & qui ont quelque chofe de vague.

On appelle donc *fourd* en peinture les couleurs ou les fonds dont le ton a quelque chofe de doux & de vague; & ces tons, qui fe forment par des couleurs rompues & fans éclat, font doux en effet à l'œil comme les fons de certains inftrumens à fourdine, ou comme des accords qu'on entendroit de loin, le font à l'oreille.

Les tons *fourds* font briller les objets peints de couleurs brillantes, comme les accords adoucis font valoir les voix fonores qu'ils accompagnent. Le pouvoir de ces oppofitions bien ménagées eft connu dans tous les arts. (*Article de M.* Watelet.)

SPIRITUEL. (adj.) Les figures feront *fpirituelles*, fi elles ont de l'expreffion. Il eft aifé de fentir que des têtes qui expriment avec jufteffe les affections de l'ame dont les figures font cenfées pénétrées, ont tout l'efprit qu'elles doivent avoir.

On dit un trait *fpirituel*, une touche *fpirituelle*, comme on dit: il y a de l'*efprit* dans ce trait; cela eft touché avec *efprit*. On dit même que le feuillé d'un payfage eft *fpirituel*, ou qu'il y a de l'*efprit* dans le feuillé d'un payfage: alors le mot *fpirituel* fe rapporte à la manœuvre, & prend une fignification particulière à la langue de l'art. *Voyez* l'article Esprit. (L.)

STANTÉ. (adj.) Ce mot qui appartient exclufivement à la peinture, eft fynonyme de peiné, fati-

gné. Il eſt emprunté du verbe italien *ſtentare*, qui ſignifie pâtir, être mal à ſon aiſe, ſe donner de la peine.

Un peintre doit ſe donner de la peine pour parvenir à plaire; mais il ne plaira pas s'il laiſſe ſentir la peine qu'il s'eſt donnée. Quand on a bien travaillé pour finir un tableau, il reſte ſouvent un dernier travail à faire pour empêcher qu'il ne paroiſſe *ſtanté*. (L.)

STATUAIRE (ſubſt. maſc.) Sculpteur. Quoique ce mot appartienne au ſtyle élevé, il eſt néceſſaire, même dans l'uſage commun, pour diſtinguer le ſculpteur qui fait des ſtatues, de celui qui ne fait que des ornemens. Les latins employoient le mot *ſtatuarius* pour ſignifier l'artiſte qui faiſoit des ſtatues en bronze. C'eſt dans ce ſens que Pline en fait uſage. Il appelloit l'artiſte qui travailloit en marbre *ſculptor*, *marmorum ſculptor*. Cette diſtinction avoit beaucoup de juſteſſe. L'artiſte qui fait un ouvrage que l'on doit couler en bronze ne ſculpte pas, il modèle. (L.)

STATUAIRE (ſubſt. fém.) La ſtatuaire eſt l'art de faire des ſtatues. Socrate exerça la *ſtatuaire* avant de ſe livrer à la philoſophie.

STATUE (ſubſt. fem.) Figure fondue en bronze, ou ſculptée en marbre, en pierre, en bois. Ce mot vient du verbe latin *ſtare* qui ſignifie *ſe tenir debout*. On ne devroit donc appeller *ſtatues* que des figures droites, & laiſſer le nom générique de figures à celles qui ſont aſſiſes ou couchées. Cependant l'uſage l'emporte ſur les convenances étymologiques, &, par exemple,

dans le détail des *ſtatues* de Verſailles, on compte le Gladiateur mourant.

L'uſage a ſa bizarrerie. Toute figure ſculptée & debout devroit ſe nommer *ſtatue* : Mais pour qu'on lui accorde ce nom, il faut, ſans qu'on puiſſe dire ſur quel fondement, qu'elle ſoit d'une proportion approchante au moins de la proportion naturelle. Ainſi une figure ſculptée dans la proportion de demi-nature, ou au deſſous de cette proportion, ne s'appelle point *ſtatue*; mais figure. Si cette figure eſt de bronze, on l'appelle quelquefois ſimplement un bronze, ſur-tout quand il s'agit de l'antique. On appelle auſſi quelquefois un marbre, une figure de marbre.

La figure en diminuant de proportion perd le nom de *ſtatue*; mais en augmentant de proportion, elle la conſerve. Le plus grand coloſſe que l'on puiſſe exécuter eſt une *ſtatue*. (L.)

STRAPASSER (v. act.) Les artiſtes françois ont formé ce mot de l'italien *ſtrapazzare* qui ſignifie *tourmenter*. Une figure *ſtrapaſſée* peut-être tourmentée au point d'être même eſtropiée ; mais on n'appellera pas cependant *ſtrapaſſée* une figure eſtropiée par l'ignorance d'un méchant artiſte. *Strapaſſer* eſt un défaut, mais dans lequel ne peut tomber un peintre médiocre, car il ſuppoſe de la facilité & de la *grandioſité*. On tombe dans le *ſtrapaſſé*, en voulant outrer la grandeur de caractère & de mouvement; & en ſe piquant de joindre à ces qualités louables par elles-mêmes, quand elles ſont modérées, le charme d'une extrême facilité.

Du verbe *ſtrapaſſer*, on a dérivé le mot *ſtrapaſſon* pour déſigner l'artiſte qui *ſtrapaſſe* des figures. Al-

phonſe Dufrenoy, dans ſes *ſentimens ſur les ouvrages des meilleurs peintres*, accorde au Tintoret le mérite de grand deſſinateur, & de praticien, mais il lui refuſe la pureté des contours, & il ajoute qu'il étoit quelquefois *grand ſtrapaſſon*. Cela confirme ce que nous avons dit que le défaut de *ſtrapaſſer* ne peut appartenir qu'à un habile deſſinateur, qui, abuſant de ſa ſcience, tombe dans ce qu'on appelle la pratique, abandonne la nature, & cherche hors d'elle une grandioſité impoſante, mais qu'elle déſavoue, un mouvement qui étonne, mais qu'elle eſt incapable de produire.

Ainſi une compoſition peut elle-même être *ſtrapaſſée*, c'eſt-à-dire tourmentée, quand elle exagère les mouvemens qu'a pu offrir la nature dans l'action ſuppoſée. (L.)

STYLE (ſubſt. maſc.) La réunion de toutes les parties qui concourent à la conception, à la compoſition & à l'exécution d'un ouvrage de l'art, en forment ce qu'on appelle le *ſtyle*, & l'on peut dire qu'il conſtitue la manière d'être de cet ouvrage. Il y a une infinité de *ſtyles* : mais les principaux, & ceux dont tous les autres ne ſont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé : ſavoir, le ſublime, le beau, l'expreſſif, & le naturel.

Le *ſtyle ſublime* eſt la manière propre à l'exécution des plus grandes idées, de celles qui nous rendent ſenſibles les qualités d'objets qui ſont d'une nature ſupérieure à ceux que nous connoiſſons par les ſens. Tels ſont, dans notre religion, Dieu & les anges; tels ſont, dans l'antique mythologie, les divinités de

différens genres, & les personnages héroïques qui tiennent le milieu entre la nature des dieux & celle de l'homme.

La magie de ce *style* consiste à savoir unir ensemble, dans un même objet, le possible & l'impossible. Pour rendre le possible, l'artiste doit n'employer que des formes connues : pour s'élever jusqu'à l'impossible, il doit porter ces formes à une perfection qui ne se trouve que dans sa pensée, & dont la nature n'offre point de modèles ; il doit, dans ces formes, négliger tous ces signes d'un méchanisme inférieur, qui semblent n'être pas absolument nécessaires à l'action, dont on a droit de supposer que des personnages divins peuvent se passer, & qui ne font qu'interrompre par des formes subalternes, la grandeur des formes principales.

L'Apollon du Belvedère est le plus grand exemple que nous ayons de ce *style*.

Le *beau style* est celui qui rend sensible l'idée de la perfection dans la nature humaine. Il doit être pur, & débarrassé de toutes les parties inutiles ou gratuites; mais sans s'élever cependant jusqu'à l'idée sublime d'une nature céleste. Il doit être plus individuel, moins fier, moins austère, plus suave que le *style* sublime : en donnant une idée de la perfection possible, il ne remonte pas jusqu'à celle qui n'est donnée qu'aux dieux.

Les statues grecques qui nous restent sont, en général, plus ou moins de ce *style*, suivant ce qui convient à chacune d'elles ; & lors même que, dans quelques unes, l'expression énergique des passions est fortement prononcée, comme dans le Laocoon,

les

les formes heureuſes de la beauté s'y font toujours appercevoir, malgré l'altération que doit y cauſer une ſituation violente.

La beauté y change de caractère ſuivant l'objet où elle ſe trouve. Ainſi, par exemple, dans l'Apollon, elle approche du ſublime auquel elle devoit atteindre dans le Jupiter de Phidias ; dans le Méléagre, elle eſt humaine, mais héroïque ; la Niobé nous montre la beauté dans la nature des femmes ; l'Apollino, la Vénus de Médicis nous la font voir telle qu'elle convient dans les ſujets gracieux. Le Caſtor & Pollux de Saint Ildéphonſe, la lutte de Florence, le Gladiateur Borgheſe, l'Hercule Farnèſe, offrent tous un caractère différent ; mais on remarque dans tous ces ouvrages que les artiſtes n'ont jamais oublié de leur donner la beauté.

Le *ſtyle gracieux* conſiſte à donner aux figures des mouvemens aiſés, modérés, délicats, plus modeſtes que fiers. L'exécution en doit être facile, ſuave, variée, mais ſans tomber dans la *manière*.

Apelles, ſuivant le témoignage des Grecs, avoit porté cette partie à un degré ſupérieur. Mais il faut remarquer ici que les anciens avoient, de la grace, une idée toute différente de celle que nous nous en formons aujourd'hui. En comparant la grace que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une affectation théatrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, certains mouvemens, certaines attitudes, qui, loin d'être naturels, ſont plutôt pénibles & même violens, ou qui reſſemblent à ceux des enfans, comme on le voit

dans quelques ouvrages du Corrège même, & plus encore dans ceux du Parmesan & d'autres peintres qui ont suivi la même route. Ce n'étoit pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui tenoit à l'idée du beau, elle consistoit à faire appercevoir dans la beauté ce qui contribue sur-tout à la rendre agréable.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient donné de ce *style*, sont la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa Borghese*, ce qui reste d'antique du beau Cupidon de la même Vigne, & plusieurs autres statues,

Le *style expressif* est celui d'un auteur qui a fait de l'expression le principal but de son travail. On peut proposer Raphaël comme un parfait modèle de ce *style*; jamais personne ne l'a surpassé dans cette partie. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expression; trop sensibles à la perfection, ils craignoient de dégrader les formes par l'altération qu'occasionnent les passions violentes.

Le *style naturel* est celui par lequel l'artiste ne cherche qu'à rendre la nature même, sans la corriger & sans l'embellir : c'est celui des peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de prêter quelque beauté idéale à leurs modèles, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau. Ils se contentent de la copier telle qu'elle se présente à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque instant.

On peut comparer ce *style* de la peinture à celui de la poësie comique, dans laquelle on employe l'art des vers, mais sans se permettre des idées réellement

poëtiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrandt, Gerard Douw, Teniers, &c, ont porté ce *ſtyle* à un haut dégré de perfection. Cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diégo Velaſquez, & ſi le Titien lui a été ſupérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Vélaſquez l'a bien ſurpaſſé dans l'intelligence du clair-obſcur & dans la perſpective aërienne, qui ſont les parties les plus néceſſaires à ce *ſtyle* pour parvenir à l'idée de la vérité, puiſque les objets naturels ne peuvent exiſter ſans avoir du relief & ſans qu'il y ait une certaine diſtance entre eux, au lieu que la beauté des couleurs locales eſt arbitraire.

On peut donner le nom de *facile* à un *ſtyle* qui a de l'agrément, qui ſuppoſe peu de peine, peu de recherches de la part de ceux qui le ſuivent, qui n'entraîne pas de grands défauts, & que n'accompagnent pas de grandes beautés. C'eſt dans ce *ſtyle* que s'eſt diſtingué Pierre de Cortone & ceux de ſon école, particulièrement Luc Giordano. Les peintres qui ont ſuivi ce *ſtyle* ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion néceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, mais ils ne ſe ſont pas piqués de porter aucune partie à la perfection. Elle eſt connue de peu de perſonnes, & eſt trop ſouvent ignorée de ceux qui récompenſent le plus magnifiquement les maîtres de l'art. (*Extrait des œuvres de* MENGS).

M. Reynolds a partagé la peinture d'hiſtoire en trois *ſtyles*; le *grand ſtyle*, le *ſtyle d'apparat* & le *ſtyle compoſé*. Il fait conſiſter le premier à s'élever au-deſſus des formes individuelles, & à éviter toutes les particularités locales & les petits détails de toute eſpèce.

Il donne pour modèles de ce *ſtyle* les ouvrages des ſtatuaires grecs. Dans le grand *ſtyle*, on cherche la beauté, la juſte expreſſion & non le nombre des figures; une couleur capable de fixer l'attention du ſpectateur, d'augmenter en ſon ame l'impreſſion qu'y doit faire le ſujet, & non l'éclat qui éblouit les yeux & empêche l'ame de ſe recueillir pour jouir du ſpectacle qui lui eſt offert; les attitudes vraies qu'inſpire la nature, & non les attitudes affectées auxquelles nous avons été accoutumés par notre éducation, & qu'elle nous fait regarder comme de la grace; les mouvemens que l'homme fait avec facilité, & non ceux qui le mettent dans un état violent. Enfin le beau & le ſimple compoſent ce *ſtyle*.

Le *ſtyle d'apparat* eſt celui dans lequel on cherche à plaire par des compoſitions tumultueuſes, où l'on fait entrer un grand nombre d'objets; par de grands mouvemens, par des effets ſinguliers de clair-obſcur, par le vif éclat des couleurs, enfin par tout ce qui eſt capable d'affecter agréablement le ſens de la vue, ſans parler à l'ame ni à l'eſprit. On peut l'appeller le *ſtyle ornemental*, parce qu'il eſt propre à orner, à décorer des appartemens, des édifices, mais qu'il eſt indifférent à l'inſtruction. On peut auſſi l'appeller le *ſtyle pittoreſque*, parce qu'on y recherche tous les agrémens que peut procurer la peinture proprement dite, en négligeant les beautés ſupérieures qu'elle doit créer en qualité de poëſie. J'oſerois dire qu'on peut même l'appeller le *ſtyle ſenſuel*, parce qu'il ne s'occupe que de flatter un de nos ſens.

Du grand *ſtyle* & du *ſtyle d'apparat*, le premier négligeant les beautés ſecondaires de l'art, ou ne les

admettant qu'avec la plus grande discrétion ; le second faisant de ces agrémens secondaires son principal objet, peut se former un troisième *style* : il est composé de l'un & de l'autre. Moins grand que celui qui ne s'attache qu'à la beauté par excellence, mais ayant cependant de la grandeur, il cherche à la parer de tous les agrémens que procure l'étude de la couleur propre, la magie du clair-obscur, & la recherche de ce qu'on appelle la grace, qualité inférieure à la beauté proprement dite, qui tient plus à la majesté. En cherchant ce *style composé*, il est aisé de tomber dans un *style* bâtard ; de dégrader par des agrémens trop fleuris la noble simplicité des grandes écoles, & de ternir l'éclat de l'école vénitienne par le mélange de cette simplicité. Le *grand style* aime à être conservé dans sa pureté native ; tout mélange le dégrade. (*Article extrait des œuvres de* MENGS *& de M.* REYNOLDS.)

SUAVE. (adj.) La *suavité* est une nuance fine qui tient à la douceur, à l'agrément & même à la grace.

On dit *un effet*, *une couleur suave.* Une composition *suave* seroit celle dont toutes les parties & l'effet général inspireroient un sentiment à la fois doux & agréable.

Ces idées s'appliquent principalement, comme on le voit, à l'effet & à la couleur.

La *suavité*, ainsi que la douceur, ont pour écueils la mollesse & même la fadeur ; & l'on seroit tenté de croire que des tableaux dont le plus grand mérite seroit d'être *suaves*, conviendroient plus à des hommes de mœurs & d'esprits énervés & affoiblis, qu'à des

hommes dont l'ame auroit toute l'énergie dont elle est susceptible. (*Article de M. Watelet.*)

Si l'on rapproche l'un de l'autre deux extrêmes de couleur ou d'effet, leur choc sera brusque & aura quelque chose de dur. Si l'on ne parvient d'un extrême à l'autre que par des passages insensibles, l'effet sera *suave*, parce que l'œil sera conduit doucement de l'un à l'autre extrêmes.

SUBLIME (adj.) Il signifie *grand*, *élevé au suprême dégré*. Il se prend aussi substantivement, comme dans ces phrases : « Le *sublime* est toujours » simple. Il n'est pas donné à tous les hommes » de sentir le *sublime* ; le trouver est plus rare » encore ».

Le *sublime* est la plus haute perfection. La nature se montre quelquefois *sublime* & l'imitation cherche souvent à l'être.

Pour arriver à ce but il est deux moyens qu'il est indispensable que l'imitation réunisse. Le premier c'est de saisir la nature, objet de l'imitation, dans les instans où elle se montre *sublime* : l'autre de choisir, parmi les moyens que fournit l'art qu'on employe, ceux qui doivent contribuer davantage à rendre le *sublime* d'une manière *sublime*.

La simplicité appartient au *sublime* : simplicité d'intention, d'action, & de moyens. La grandeur & l'énergie comportent cette même énumération, & font le plus souvent partie du *sublime*. L'unité d'intention produit l'unité de sentiment & d'action. Une seule intention prédominante dans une composition, dans

laquelle tout ſe montre l'effet de cette intention, a quelque choſe d'impoſant qui appartient au *ſublime.* Peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la diſpoſition de ces objets, une ſeule lumière, un coloris ſans recherche, un accord ſimple & général, tendant à un effet unique, &c. Voilà quels ſont, pour tendre au *ſublime*, les moyens de l'art. L'heureux choix qu'en fait l'artiſte de génie le conduit au *ſublime* de l'imitation.

Le *ſublime*, de quelque genre qu'il ſoit, *ſublime* de vertu, d'action, d'expreſſion, de diſcours, de ſilence même, n'eſt pas à la portée de toutes les ames & de tous les yeux : la ſimplicité & l'unité paroiſſent ſouvent avoir bien moins de mérite que la complication.

Plus les idées même ſe multiplient par le progrès des lumières, plus on s'apperçoit que les idées *ſublimes* dont je viens de parler deviennent rares. (*Article de M.* Watelet.)

Voyez à l'article STYLE, ce qui a été dit du *ſtyle ſublime.*

SVELTE. (adj.) Ce mot eſt emprunté de l'Italien *ſvelto*, qui ſignifie *délié.* Une taille *ſvelte* eſt, dans la langue des artiſtes, ce qu'eſt, dans la langue ordinaire, une taille *déliée.*

Le ſens du mot *ſvelte*, dans toute l'étendue que lui donnent les artiſtes, ne peut être employé que par la réunion de pluſieurs idées que donnent ceux-ci : *élégant*, *délicat*, *léger.*

Le *ſvelte* tient de près à l'élégance, avec cette différence que le *ſvelte* s'applique plus ordinairement,

dans la langue de l'art, à la taille, à l'enſemble ; qu'à de moindres parties.

On ne dit pas, *des bras*, *des jambes ſveltes ;* mais on dit, *une taille ſvelte* en parlant de celle d'une nymphe, ou du corps d'un jeune homme ; & l'on entend, en parlant ainſi de l'une & de l'autre, une proportion dans toutes les parties de l'enſemble qui dénote qu'il eſt léger, diſpos, en même-tems qu'agréable. Cette dénomination emporte même quelque choſe d'un peu élancé qui appartient au développement de la jeuneſſe.

L'enfance n'eſt pas *ſvelte* & ne doit pas l'être : c'eſt un état encore trop imparfait. La rondeur, la molleſſe des parties, la fraîcheur, la naïveté, la grace qui vient de l'accord des impreſſions & des mouvemens ſont des compenſations qui lui ſuffiſent. Les ſentimens que l'enfance inſpire reſſemblent au plaiſir que donne l'eſpérance.

La jeuneſſe, dans ſon épanouïſſement, c'eſt-à-dire, aux approches de l'adoleſcence, devient *ſvelte* : elle l'eſt encore, ou du moins elle a encore de l'élégance dans l'âge qui ſuit ; mais la virilité confirmée commence à changer de caractère ; car la nature, qui, dans les âges précédens, avoit l'air de s'élancer pour atteindre le terme de ſa parfaite croiſſance, s'appuie & ſe repoſe, pour ainſi dire, ſur elle-même, lorſqu'elle y eſt parvenue. Elle ſe pare alors d'une ſorte de conſiſtance : le corps devient *muſclé*. Il paroît s'enorgueillir d'une vigueur qui fait diſparoître le *ſvelte* & rallentit l'agilité.

Donner une tête de plus à la dimenſion totale d'une figure, pour la rendre *ſvelte*, eſt un moyen plus

toléré qu'autorisé par l'art. Il est plus fin dans ses moyens avoués, & la nature n'en employe pas de tels pour produire la beauté, la grace, l'élégance & le *svelte*.

On exige même de l'artiste plus que de la nature; le choix parfait. Ainsi le *svelte* doit s'offrir dans les tableaux, sans blesser la correction, c'est-à-dire, léger, sans être fluet, élégant sans être maniéré, & délicat sans maigreur. (*Article de M.* WATELET.)

SUJET (subst. masc.) Le principal but d'un artiste est d'exprimer son *sujet* & de le rendre sensible au spectateur. Ce *sujet* doit être un, parce que l'attention du spectateur ne peut s'occuper à la fois que d'un objet; il fera plus d'effet, s'il est simple que s'il étoit composé, parce qu'un objet composé, fixe moins l'attention qu'un objet simple. Il fera plus d'effet sur l'ame du spectateur, s'il n'est offert que dans sa principale circonstance, que si l'artiste cherche à réunir un grand nombre des circonstances qui ont pu l'accompagner, encore par la même raison; c'est-à-dire, parce que l'attention est distraite par des objets compliqués.

Les anciens, & quelquefois les plus illustres des artistes modernes se sont attachés à exprimer beaucoup avec peu, c'est-à-dire, à exprimer avec une seule figure, ou du moins avec un petit nombre de figures, des *sujets* qui en comportoient un grand nombre. Une seule scène du massacre des innocens, ou de l'enlèvement des Sabines fera sur l'ame du spectateur une impression plus profonde, que si on lui offroit toutes les scènes dont ces sujets sont susceptibles,

parce que ces différentes ſcènes partageroient ſon attention & les facultés de ſon ame, & rendroient l'impreſſion moins forte en la diviſant.

Tout doit être grand dans un *ſujet* qui a de la grandeur, tout doit être gai dans un *ſujet* riant, triſte dans un *ſujet* affligeant, ſimple dans un *ſujet* qui a de la ſimplicité. Le caractère de deſſin, l'ordonnance, le ſite, l'effet, la couleur; il faut que tout correſponde au *ſujet*, que tout concoure à l'impreſſion qu'il doit faire.

Un même principe exiſte pour les ouvrages de l'art & pour la poéſie. Un *ſujet* triſte ſeroit manqué par le poëte s'il le traitoit d'un ſtyle badin, un ſujet ſombre s'il le traitoit d'un ſtyle brillant. Le peintre fait la même faute quand il n'accorde pas l'effet & la couleur à ſon *ſujet*.

Les peintres cherchent ſouvent à montrer, par des épiſodes, la richeſſe de leur eſprit & la fécondité de leurs reſſources. Si le *ſujet* fait d'autant plus d'impreſſion qu'il ſe rapproche plus de l'unité, les épiſodes ſemblent devoir toujours nuire à l'impreſſion qu'il doit faire. Il eſt cependant des occaſions où ils peuvent la renforcer en la multipliant : mais ils ſeront toujours nuiſibles, s'ils ne s'accordent pas avec le genre des *ſujets*, s'ils ſont bas dans un *ſujet* héroïque, gais dans un *ſujet* pathétique, &c. De grands maîtres ſont tombés quelquefois dans ce vice de convenance; mais leur exemple ne ſauroit excuſer leurs imitateurs. (L.)

SYMMÉTRIE. (ſubſt. fém.) Les Grecs appelloient *ſymmétrie* ce que nous appellons *proportions*.

C'eſt par la connoiſſance de cette partie de l'art, qu'ils ſe ſont élevés, dit Mengs, ſi prodigieuſement au-deſſus des artiſtes modernes, & c'eſt de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

Les modernes entendent par *ſymmétrie*, le parfait rapport qu'ont entr'elles des parties correſpondantes, comme les deux aîles d'un bâtiment, les deux candélabres qui décorent les deux côtés d'un deſſus de cheminée, &c. La *ſymmétrie*, priſe dans cette dernière acception, eſt contraire à l'art de peindre, qui ſe propoſe au contraire la plus grande variété, & qui en trouve par-tout l'exemple dans la nature. Cependant, au renouvellement des arts, les peintres avoient emprunté des architectes le goût des compoſitions ſymmétriques. Ce goût vicieux duroit encore quand Michel-Ange compoſa ſon jugement dernier. La compoſition de ce tableau imite aſſez bien la forme d'un portail couronné d'un fronton. Il faut admirer les fières beautés de cet ouvrage, & pardonner à l'artiſte le dernier tribut qu'il a payé au goût qu'avoient introduit ſes prédéceſſeurs. (L.)

SYMPATHIE (ſubſt. fém.) amitié, accord des couleurs entr'elles. Il y a des couleurs dont le voiſinage eſt dur, & d'autres qui s'approchent doucement, qui ſemblent ſe complaire à s'avoiſiner.

Il y a des couleurs qui ſont matériellement antipathiques. Telles ſont deux couleurs qui, belles par elles-mêmes, & capables de s'avoiſiner avec douceur, ne produiſent par leur mélange qu'une troiſième couleur déſagréable. (L.)

T

TABLEAU. (fubft. mafc.) On donne ce nom à tout ouvrage de peinture qui peut fe déplacer, à la différence des ouvrages peints fur les voûtes & fur les murs. Il y a des tableaux peints fur bois, fur toile, fur cuivre, fur étaim, &c

TACHE. (fubft. fem.) Des parties de couleur qui ne font pas d'accord avec celles qui les avoifinent, font *tache* au tableau.

Il arrive que des *taches* que l'on voit fur les murs repréfentent, fur-tout aux yeux des artiftes, des têtes, des expreffions fingulières, des figures & même des grouppes. Ces accidens peuvent fournir des idées à des hommes capables d'en tirer parti. Mais il femble trop fouvent que les peintres aient pris pour modèles de leur compofition les *taches* de quelque muraille ; on n'y voit pas plus de méditation fur ce que le fujet auroit dû leur infpirer. (L.)

TALENT (fubft. mafc.) On n'acquiert du talent que par le travail ; mais il faut, pour rendre ce travail fructueux, être fecondé par des difpofitions naturelles. Cependant l'art de la peinture a tant de parties différentes dont chacune devroit fuffire à la gloire d'un artifte, que peu d'hommes peut-être fe trouveroient fans *talent*, fi chacun fe livroit à la partie à laquelle il eft appellé par la nature, & fi le public étoit jufte.

Cette obſervation n'avoit pas échappé à M. Cochin. » Il doit vous être venu à Rome, dit-il dans une » de ſes lettres à un jeune artiſte, une penſée dont » j'ai ſouvent été occupé pendant le ſéjour que j'y » ai fait : c'eſt que la peinture dont on nous fait à » Paris un phantôme effrayant, vu toutes les qua- » lités qu'on exige dans le peintre, paroît conſi- » dérablement moins difficile en Italie, lorſqu'on » obſerve toutes les différentes manières des grands » maîtres, & même les défauts ou l'abſence de beauté » qu'on leur pardonnoit ; il ſemble qu'on auroit pu » être quelqu'un de ces maîtres, chacun ſuivant » ſon inclination. Si je ne puis être un Guide, diroit- » on, je pourrois du moins être un Caravage, ou » enfin un Valentin. Si l'on n'exigeoit pas un coloris » plus précieux que ſouvent on en voit dans les » maîtres les plus eſtimés, je pourrois me livrer tout » entier à l'étude du deſſin. Mais ſi je ſuis un Daniel » de Volterre, on dira que j'ignore ce que c'eſt » que de peindre ; un Pietro da Cortona, on me » querellera ſur mes licences ; un Paul Veronèſe, on » s'écriera que je ne ſais pas deſſiner. Apprenons » donc tout, ſauf à ne ſavoir de tout qu'un peu. » Je le repete ; il ne ſert de rien de crier contre » ſon ſiècle : il faut ſe ſoumettre, & faire le moins » mal qu'on pourra. »

Mais il faut dire auſſi qu'en ſe ſoumettant au goût d'un ſiècle blazé, on réunit toutes les parties à un degré médiocre ; que de toutes ces parties médiocres réſultent de médiocres ouvrages, & pour l'artiſte, un honneur médiocre qui ne lui ſurvivra pas. Les

hommes immortels sont ceux qui ont excellé dans une partie. (L.)

TALENT. Peintre à talent. C'est ainsi qu'on appelle un peintre qui réussit dans plusieurs genres, sans avoir dans aucuns des succès éminens.

TAPAGE (subst. masc.) Ce mot signifie proprement un grand bruit, tel que le font des enfans dans leurs jeux désordonnés. Il est singulier que ce mot ait passé dans la langue des arts, & qu'il y soit pris en bonne part. Il s'est introduit dans l'idiôme des artistes, quand les peintres, au lieu de raisonner leurs conceptions, de ne rien admettre dans leurs ordonnances qui ne pût être adopté par la sagesse, ont mis leur gloire principale à remplir leurs tableaux de figures auxquelles ils affectent de donner un mouvement désordonné, & qui feroient un grand *tapage* si elles pouvoient être animées. On dit aussi, en parlant de semblables compositions, qu'elles font du *fracas*.

Les sujets à *tapage*, tels que les batailles, les bacchanales, &c. doivent être admis entre ceux qui sont proposés aux artistes; mais ils sont subordonnés au grand genre de l'histoire. La gloire de l'art est de représenter la nature humaine dans sa beauté, & non dans l'ivresse ou dans la fureur. (L.)

TAPER. (verbe act.) Frapper de plusieurs coups, mais avec peu de violence. Les peintres ont adopté ce mot. Ils appellent un tableau *tapé*, celui qui est d'une exécution si facile & si prompte, qu'il

ſemble que l'artiſte n'ait fait, pour le produire, que *taper* la toile de quelques coups de broſſe. On dit d'un tableau qui fait ſon effet à une certaine diſtance, & qui, de près, n'offre que des coups de pinceau donnés librement, qu'il n'eſt que *tapé*. Les premières eſquiſſes ne ſont ordinairement que *tapées*. Quand les coups de crayon ou de pinceau que le vulgaire croiroit avoir été donnés preſqu'au haſard, dévoilent aux connoiſſeurs la ſcience de l'artiſte, on dit que l'ouvrage eſt ſavamment *tapé*. Quand l'artiſte indique beaucoup avec peu de travail, on dit que ſon ouvrage eſt ſpirituellement *tapé*. On le compare alors à l'homme d'eſprit, qui dit beaucoup de choſes avec peu de paroles. (L.)

TÂTER. (v. act.) C'eſt l'action d'un homme qui manque de ſcience ou de pratique, qui eſt incertain de ce qu'il doit mettre ſur la toile, & qui n'opère qu'à *tâtons*, comme s'il étoit dans les ténèbres. Il ne peut de cette manière produire qu'un ouvrage *peiné*; ſes travaux ſont *fatigués*, ſes couleurs *tourmentées*; on n'y reconnoît aucune des graces que donne la facilité jointe au ſavoir. (L.)

TÂTONNER (v. neutre) ſe dit des artiſtes qui ſemblent, en opérant, *tâtonner* comme des aveugles.

TEINTE. (ſubſt. fém.) Les *teintes* ſont des couleurs mêlées entre elles dans des proportions différentes, ſuivant les nuances dont on a beſoin. Elles ſe forment de deux manières. On peut prendre

au bout du pinceau des couleurs capitales dans la proportion convenable à la nuance que l'on veut produire ; on peut aussi arranger séparément sur la palette les diverses nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. Ces mêlanges de couleurs se nomment *teintes* au moment où le peintre les fait, & plus communément on les appelle *tons* quand ils sont employés : ainsi le peintre fait des *teintes* violâtres pour une tête à laquelle il travaille, & le spectateur admire la justesse & la vérité des *tons* violâtres qu'il a établis dans cette tête. Le savant artiste dont on va lire l'article *Teinte*, pense autrement que nous sur l'emploi des mots *teinte* & *ton.* (L.)

TEINTE, terme de peinture qui sert à désigner une petite portion de couleurs naturelles mélangées, pour imiter une partie des nuances diverses que présente la nature, soit que les *teintes*, ou petites portions de couleurs mélangées soient sur la palette du peintre, soit qu'il les ait disposées sur son tableau.

Ainsi on dit : *avant que de peindre, il faut faire ses teintes ; les teintes doivent être posées avec bien de la justesse ; noyez les teintes les unes dans les autres sans cependant les salir ; tel peintre varioit infiniment ses teintes, tel autre les employoit d'une manière fort simple. Il y en a qui les font au bout du pinceau, sans mélanger les couleurs avec le couteau à couleur. Les teintes de Rubens sont vives, les teintes du Guide sont fraîches. Le Corrège fondoit bien ses teintes, &c. &c.*

Voilà quelques exemples de l'emploi du mot *teinte;* mais on en use souvent d'une manière peu exacte dans

dans les atteliers, & c'eſt mal-à-propos qu'on y entend dire *voilà une teinte trop claire* en parlant d'un *ton* dans un tableau, parce que, quoique la *teinte* contienne en effet le dégré de brun ou de clair néceſſaire à l'ouvrage, le mot *teinte* ne doit s'entendre particulièrement que de ce qui eſt relatif au coloris. Ainſi on diroit très-juſtement : cette *teinte* eſt trop bleue, ou trop verte, & c'eſt avec moins de préciſion, qu'on dit : le tableau du déluge par le Pouſſin eſt d'un *ton* gris ; il ſeroit mieux de dire d'une *teinte* générale griſe, & à l'inverſe il ne faudroit pas dire : *Les fonds du Caravage ſont d'une* TEINTE *noire, ils avancent autant que ſes figures* ; il faudroit ſe ſervir du mot TON & dire d'un TON *trop noir*, parce que le dernier mot eſt ſeul conſacré à exprimer le dégré de brun ou de clair, & que c'eſt ce qui forme ſa diſtinction avec le mot *teinte* qui n'eſt applicable qu'au coloris (1).

Si l'on conſulte de Piles qui réuniſſoit la juſteſſe des principes à la pureté du langage, on verra la préciſion dont nous parlons bien établie. Voici comment il s'exprime : « la variété des *teintes*, à-peu-» près dans le même *ton*, employée ſur une même » figure, & ſouvent ſur une même partie, ne contri-» bue pas peu à l'harmonie. » (*Traité du coloris*).

(1) Je crois que les langues n'ont jamais tort dans la bouche de ceux qui les parlent bien ; qu'on peut ſouvent trouver la raiſon de ce qui reſſemble chez elles à de la bizarrerie, & qu il eſt acile de juſtifier la nôtre de ce que, dans certaines occaſions, elle employe indifféremment les mots *teinte* & *ton*. Voyez le ſecond article TON, où la cauſe de cet uſage eſt diſcutée. (*Note du Redacteur.*)

Nous convenons encore que l'extrême liaiſon qui ſe trouve entre les *teintes* & les *tons* d'un tableau, fait qu'il y a ſouvent peu de différence dans le ſens de ces deux expreſſions, puiſque la couleur locale d'un objet comme, par exemple, celle d'un maron, le fait détacher en brun, ſur un fond clair ou de couleur claire éclairée, comme ſeroit un citron, & dans ce cas là on pourroit dire indifféremment : *Ce maron ſe détache par la vigueur de la* TEINTE, *ou par la vigueur du* TON.

Il y a des objets qui ſont de même couleur & qui offrent une *teinte* différente. On ſait qu'il y a pluſieurs ſortes de blancs, de noirs, de citrons, &c.

Les peintres ont adopté, par rapport aux *teintes*, des manières excluſives, faute de bons principes, & de vues droites ſur la nature. Les uns varient conſtamment leurs *teintes* à l'infini ; d'autres ont une manière plus *ſimple* & conſtamment plus large. Cependant la nature nous dicte la loi qu'on doit ſuivre ſelon les diverſes circonſtances des lumières qui éclairent les objets. S'ils ſont frappés d'une lumière vive, telle que l'eſt celle du ſoleil, ils en ſont fort emprégnés, les couleurs locales diſparoiſſent en partie, les petites formes perdent elles-même de leurs ſaillies, & les *teintes*, dans chaque maſſe des différens objets, ſont peu variées, ſi ce n'eſt par la diverſité qu'y apportent les divers plans.

Si au contraire l'objet n'eſt pas éclairé fortement, les couleurs locales reprennent tout leur jeu & les *teintes* ſont infiniment variées.

La nature des objets détermine auſſi ſur le plus ou le moins de variété dans les *teintes*. Sur les corps

polis & luisans, susceptibles de la réflexion de tous les objets qui les entourent, on voit le modèle d'une infinité de *teintes*. Ainsi les draps de nature fort poreuse & qui absorbent la lumière, montrent moins de cette variété que les taffetas & les satins qui, d'un tissu plus dur & plus serré, reflechissent une grande quantité des rayons qui les entourent.

De ces observations, il faudra conclure que bien loin d'adopter pour tous ses ouvrages le même systême sur les *teintes*, un homme à principes sent la nécessité d'en employer de différens dans le même tableau. Si la scène est en partie éclairée du soleil, les *teintes* de la partie qui en est éclairée seront vives, mais larges & presque égales, tandis que, dans les parties privées de la grande lumière, elles seront infiniment variées.

Quant aux principes de la pratique, ils se réduisent à peu de chose, & varient selon le genre de peinture. Pour l'huile, les *teintes* doivent être les plus fraîches & les plus vives qu'il soit possible ; les huiles, la composition metallique des couleurs les rendent susceptibles de changement.

Les *teintes*, comme nous l'avons dit plus haut, doivent être posées avec la plus grande justesse, afin qu'étant peu tourmentées sur le tableau par la main du peintre, elles en conservent plus de fraîcheur & de franchise.

Les *teintes* de la détrempe & de la fresque, demandent une grande habitude, parce qu'en séchant, elles prennent des nuances très-différentes de celles qu'elles ont avec l'eau. (*Article de M.* ROBIN.)

TENDRE (adj.) On dit des couleurs *tendres* comme des couleurs *dures*, & ces deux mots sont opposés entr'eux. Ils ont été transportés métaphoriquement du sens du toucher à celui de la vue. Il semble que des couleurs douces & suaves fassent sur les yeux le même effet que des choses délicates & *tendres* opèrent sur le tact. (L.)

TENDREMENT (adv.) Peindre *tendrement*, c'est peindre d'une manière suave & moëlleuse. Ce mot ne semble pouvoir s'appliquer qu'à des effets doux : ainsi je ne crois pas qu'on puisse dire d'un tableau peint moëlleusement, mais fier d'effet, qu'il est peint *tendrement*. (L.)

TENDRESSE (subst. fém.) Comme on dit peindre *tendrement*, on dit aussi peindre avec *tendresse*. On peut aussi opérer avec *tendresse*, dans la sculpture & dans la gravure. L'Andromede du Puget a été faite avec *tendresse*, & au contraire les statuaires Florentins ont été sujets à opérer *durement*. Le burin de Drevet avoit de la *tendresse*, celui de Baléchou en manquoit. (L.)

TERME (subst. masc.) On donne le nom de *termes* à des statues dont la partie inférieure se termine dans la forme d'un obélisque renversé, ce qui s'appelle gaine. Cette forme a été empruntée des anciens Hermès, & rappelle à l'enfance de l'art, au temps où pour représenter une figure d'homme on se contentoit de mettre une tête, ou même une pierre ronde, sur un poteau. Le *terme* marin est celui qui se termine

en queue de poiſſon, au lieu de ſe terminer en gaine. (L.)

TERMINER (v. act.) Ce mot n'a pas un autre ſens dans la langue des arts que dans le langage ordinaire. Il ſignifie porter un ouvrage à la perfection que l'artiſte eſt capable de lui donner. Il eſt, à cet égard, ſynonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifferemment ces deux verbes. On dit *finir à l'excès*, & on ne dit pas *terminer à l'excès*. On dit auſſi : Il faut *finir* cela davantage, & on ne peut pas dire : Il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une ſignification ſubſtantive ; on dit un *fini* précieux, un *fini* exceſſif, un beau *fini*, & on ne dit pas un *terminé* beau, exceſſif, précieux. Voyez l'article FINIR. (L).

TERRAIN (ſubſt. maſc.) Ce mot eſt conſacré au payſage. Voyez l'article PAYSAGE.

TERRASSE. (ſubſt. fém.) Voyez ce qui en eſt dit à l'article PAYSAGE.

TÊTE. (ſubſt. fém.) C'eſt celle de toutes les extrémités à laquelle les artiſtes doivent mettre le plus de choix & d'étude, parce que les regards ſe portent d'abord ſur la tête, qu'elle eſt le principal ſiège de la beauté, & que c'eſt ſur elle que ſe peignent les plus foibles nuances des affections de l'ame. Voyez ce qui a été extrait de Winckelmann ſur la *tête*, dans la première partie de l'*Hiſtoire de la Sculpture*, premier article SCULPTURE.

La forme ovale que décrit la *tête* ne doit être ni trop courte, ni trop allongée ; elle ne doit se terminer d'une manière aiguë, ni dans sa partie supérieure, ni dans sa partie inférieure.

Les petites *têtes* ont de l'élégance & de la noblesse ; les grosses *têtes* de la pesanteur. Comme l'œil se sert sur-tout de la proportion de la *tête* pour mesurer les autres parties du corps, si elle est grosse, le corps renfermera moins de fois la mesure de la *tête*, & sera court. Si au contraire la tête est petite, le reste de la figure contiendra un plus grand nombre de mesures de la *tête*, & par conséquent la figure entière sera grande & élégante. Lysippe qui s'occupa sur-tout de l'élégance & de la grace, fit les *têtes* plus petites que ses prédécesseurs, & cette circonstance parut assez importante, pour que le souvenir en ait été consacré par les anciens historiens de l'art.

Un grand front est un témoignage des insultes du temps, puisque la nature a coutume de prodiguer les cheveux au jeune âge. On voit par les ouvrages des anciens poëtes & par l'inspection des *têtes* antiques, que les Grecs estimoient les petits fronts. Ils vouloient que la forme, ni trop plate, ni trop relevée, en fût arrondie doucement des deux côtés ; ce qui n'arrive pas quand les tempes sont dégarnies de cheveux, défaut que les modernes ont quelquefois érigé en beauté.

Les anciens paroissent avoir donné la préférence aux cheveux blonds. Ces cheveux conviennent bien aux figures qui représentent le jeune âge, & sur-tout aux divinités célèbres par leur jeunesse inaltérable, telles qu'Apollon, Bacchus, Vénus, Hébé. Des

cheveux noirs pourroient donner de la fierté aux têtes de Junon & de Pallas. Les peintres peuvent aimer les cheveux blonds & ceux que les anciens appelloient dorés, parce qu'ils ont une teinte jaune plus ou moins forte. Ces fortes de cheveux se marient doucement avec la couleur d'une belle peau. Cependant les cheveux bruns qui se détachent fiérement sur la peau, & en relèvent l'éclat, peuvent aussi produire de beaux effets de peinture. Les cheveux châtains, les cheveux cendrés tiennent le milieu entre les cheveux blonds & les cheveux bruns, & les peintres ne doivent pas négliger l'usage de ces variétés.

Les sourcils, sans trop d'épaisseur, décrivent un arc médiocrement tendu, & ne doivent être ni trop écartés, ni trop rapprochés l'un de l'autre. Les modernes, ou du moins les François, aiment les yeux à fleur de *tête*; les anciens les enfonçoient sous l'os qui sert de support au sourcil; ils considéroient l'œil avec son enchâssement, comme formant une des grandes parties, une des parties capitales de la *tête*, & ils donnoient à cette partie le plus de grandeur qu'il étoit possible, par le principe qu'ils s'étoient fait d'agrandir les grandes formes. Les modernes paroissent considérer l'œil d'une manière isolée & indépendamment de son enchâssement, ce qui est une petite manière de voir la nature. Si l'œil s'enfonce modérément sous l'os qui lui sert de toît, l'effet est plus grand, parce que l'ombre portée par cet os est plus grande elle-même.

Les plus belles joues sont arrondies : l'unité n'en

doit être interrompue, ni par la trop forte éminence des os qu'on appelle pommettes, ni par ces trous qu'on appelle fossettes. Les joues enfoncées sont la marque d'une nature souffrante & dépourvue d'embonpoint. L'enfoncement modéré des joues peut servir à désigner une longue douleur.

Les oreilles ne doivent pas être trop grandes ; elles s'arrondissent, & décrivent des formes variées qui méritent une étude particulière.

Les Grecs faisoient décrire au nez une ligne droite & continue avec celle du front ; ils respectoient l'unité dans cette partie, & l'unité est interrompue par les détails qu'on peut y ajouter. On doit imiter à cet égard la pratique des Grecs, au moins pour les *têtes* idéales, réservant les détails individuels pour les figures qui ne s'élèvent pas jusqu'à la nature divine ou héroïque : encore, dans le grand style, fera-t-on bien de s'écarter fort peu de la manière des anciens, puisqu'elle a plus de grandeur.

C'est un défaut à la bouche d'être trop grande, c'en est un d'être trop petite : les lèvres ne doivent être ni plates, ni fort épaisses ; l'inférieure est plus épaisse que la supérieure. Ce n'est que dans des situations violentes, qu'on représente la bouche fort ouverte : il est même rare qu'elle le soit assez pour laisser appercevoir les dents ; quoique cela puisse être agréable, quand l'expression l'autorise.

Le menton qui termine la face, s'arrondit agréablement ; il la dégrade d'une manière ridicule, s'il s'allonge en pointe ; il n'est pas moins défectueux quand il est trop court.

Cet article est peut-être trop long. Il est inutile

à ceux qui feront une étude particulière de la tête; il ne l'eſt pas moins à ceux qui ne la feront pas. (*Extrait en grande partie de* WINCKELMANN, *Hiſt. de l'art.*)

THÉÂTRAL, (adj.) Quand les arts de peinture & de ſculpture ſont exercés chez une nation qui a le goût le plus vif pour les repréſentations *théatrales*, & qui ſe livre chaque jour au plaiſir de ces repréſentations, il doit arriver qu'elles prendront de l'influence ſur ces arts, & que les artiſtes, au lieu d'étudier la nature elle-même, ſe contenteront d'imiter les comédiens. Alors les ouvrages de l'art feront des imitations non de ce que font les hommes dans telle action, dans telle affection; mais de ce que font les imitateurs de ces affections & de ces actions. Si ces imitateurs, c'eſt-à-dire les comédiens, ſe livrent à de fauſſes conventions au lieu de ſaiſir & de ſuivre la nature; s'ils mettent une affectation étudiée à la place des attitudes, des mouvemens, des geſtes que la nature inſpire aux hommes ſuivant les actions qu'ils font, ou les affections dont ils ſont pénétrés, les artiſtes s'éloigneront des vérités de la nature, & adopteront tous les vices des modèles qu'ils ſe ſont choiſis. Ces vices ont affecté l'art en France plus que dans tout autre pays, parce que la capitale de la France a des ſpectacles journaliers, & qu'aucun peuple n'eſt plus avide de ſpectacles que celui de Paris. (L.)

TIMIDE. (adj.) L'apparence de la timidité déplaît même dans un bon ouvrage; on veut qu'au

mérite d'être bien fait, il joigne celui de paroître avoir été fait hardiment. On eſt devenu ſi difficile, qu'on exige que l'artiſte joigne aux qualités qui forment le vrai talent, celles qui dépendent de la main, comme l'aiſance du trait, de la touche, du pinceau. (L.)

TOILE, (ſubſt. fém.) On n'a pas de preuve que les artiſtes de l'antiquité aient peint ſur *toile* avant le règne de Néron. Depuis la renaiſſance des arts, on a long-temps peint ſur le bois, ou le cuivre. La *toile* enfin a été plus généralement adoptée. Certains peintres ont préféré les *toiles* fines; d'autres des *toiles* fort groſſières ou des coutils. Le choix, à cet égard, doit être ſubordonné au goût de l'artiſte & à ſa manière d'opérer. (L.)

TON, (ſubſt. maſc.) Ce mot a, dans l'ART, un ſens général & un ſens ſpécial.

On dit généralement parlant: *Cette eſtampe eſt d'un beau* TON, *d'un* TON *vigoureux*, *ſuave*, *chaud*, *argentin*, *ſourd*, *lourd*, &c. *Ce tableau eſt d'un* TON *ferme*, *clair*, *brun*, *rouge*, *gris*, &c. &c. On dit: *Il faut hauſſer le* TON *de cet ouvrage*, pour exprimer la néceſſité d'en rendre les couleurs plus vives, & encore mieux, celle d'en rendre les maſſes plus décidées, & les objets plus ſaillans.

Mais, comme nous l'avons dit, dans l'article *Teinte*, l'emploi ſpécial du mot *ton*, eſt d'exprimer les degrés de clair ou de brun. *Couleur du même ton*, dit un petit vocabulaire à la ſuite du poëme de Dufreſnoy,

c'est-à-dire, couleur qui n'est ni plus claire ni plus brune.

Dans les teintes d'un objet, il doit donc y en avoir qui soient de différens *tons*, pour les différens degrés de clair ou de brun.

Les *tons* d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obscur : ainsi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les dessins & dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude : ce n'est que par la connoissance des *tons*, par l'art de les ménager, de les appliquer avec précision, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à sa vraie place, donner du corps aux objets, & faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue. Voyez le mot *Teinte*. (*Article de M.* ROBIN.)

TON. Ce mot vient du verbe grec *τειγω*, *je tends*. Le *ton* est la *tension*, *l'intensité* ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obscur. Il paroît, par un passage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement par le mot *τονος*, *ton* dans la peinture, ce que nous appellons la couleur propre de l'objet. Il dit que le *ton* est autre chose que l'éclat, & qu'il se trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière & l'ombre. L. 35, c. 5. Il feroit plus précis de dire, entre la plus vive lumière & la demi-teinte.

Le mot *ton*, relativement au clair-obscur, exprime l'intensité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art : relativement au coloris, il exprime l'intensité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui sont employées dans un

ouvrage. Ainsi, quand on dit d'une estampe, ou d'un dessin dans lequel on n'a fait usage que du noir & du blanc, que le *ton* en est foible ou vigoureux, on entend que ce mêlange du noir & du blanc y est porté à un fort ou foible degré d'intensité. Comme une couleur, ou un mêlange de plusieurs couleurs, & ce qu'on appelle une *teinte*, peut avoir plus ou moins d'intensité ; cette couleur, ou ce mêlange prend le nom de *ton* quand on le considère relativement à cette intensité. Ainsi les couleurs mêlangées, lorsqu'on les considère relativement à leur mêlange, prennent le nom de *teintes ;* considérées relativement à leur intensité, elles prennent celui de *ton*.

On ne doit donc pas être étonné que l'usage ait permis de dire assez indifféremment *teinte*, ou *ton*. Un tableau est d'une *teinte* grise, parce que le mêlange des couleurs dont il est composé forme une *teinte* générale grise : il est d'un *ton* gris, parce que l'intensité de l'effet général n'y est pas porté au dessus du gris. On voit, par cet exemple, que la teinte générale d'un ouvrage forme son *ton* général, & que si cette teinte est jaunâtre, l'intensité de l'effet dans le tout-ensemble, ou ce qu'on appelle le *ton*, sera jaunâtre. Un ouvrage est d'un *ton* vigoureux, parce qu'il est tendu à une grande vigueur d'effet ; & il est en même temps d'une *teinte* vigoureuse, parce que cette vigueur d'effet est produite par le mêlange des couleurs dont le peintre a fait usage. L'artiste a composé sur sa palette, ou au bout de son pinceau, des *teintes* vigoureuses, d'où il a dû résulter que son tableau s'est monté à un *ton* vigoureux. (L.)

TOPOGRAPHIE (ſubſt. fém.) Ce mot emprunté du grec, ſignifie peinture d'un lieu : C'eſt la repréſentation fidèle, on pourroit dire le portrait, d'un temple, d'un édifice, d'un port, d'une partie de la campagne. Le peintre qui adopte ce genre ſe nomme *topographe*. Mais ces mots ne ſont point uſités dans la langue des artiſtes, & les ouvrages de ce genre ſe nomment des *vues*. On les nomme auſſi des *perſpectives*, quand ils repréſentent des intérieurs d'édifices ou des vues fuyantes, telles que des allées d'arbres, des gorges de montagnes, &c. Le mot *topographie* eſt particulièrement conſacré à l'art de dreſſer des cartes *topographiques*. (L.)

TORSE. (ſubſt. maſc.) C'eſt le nom que les artiſtes donnent à des ſtatues mutilées dont il ne reſte que le tronc. Toutes les perſonnes qui ſont familières avec les arts, connoiſſent le fameux *torſe* antique, que l'on regarde comme un précieux fragment de la figure d'un Hercule. (L.)

TOUR. (ſubſt. maſc.) Ce mot n'appartient pas ſpécialement à l'art. Il s'y employe, comme dans le ſtyle familier, lorſqu'on dit : Cette figure a un bon *tour*; cette compoſition a un bon *tour*; il faut tâcher de donner un meilleur *tour* à cette partie. Le *tour* de cette figure eſt roide, n'eſt pas naturel, &c. (L.)

TOURMENTER. (v. act.) *Tourmenter* un modèle, c'eſt lui faire tenir une poſe à laquelle ſe prêtent difficilement la ſtructure & les reſſorts

du corps humain, & qui, par conſéquent, le met à la gêne. *Tourmenter* une figure, c'eſt lui donner une attitude, un mouvement qui n'eſt pas dans la nature, & qu'on ne pourroit faire prendre à un modèle vivant. *Tourmenter* la couleur, c'eſt l'employer avec incertitude, brouiller les teintes au lieu de les fondre, remettre les unes au-deſſus des autres des couleurs qui, par leur mêlange, ſe nuiſent mutuellement, les fatiguer par des mouvemens de pinceau mal-adroitement répétés; enfin, c'eſt tout ce qui eſt contraire à la manœuvre d'un pinceau facile, adroit & aſſuré. Une compoſition *tourmentée*, eſt celle à laquelle on affecte de donner beaucoup plus de mouvement que le ſujet n'en exige, & même qu'il n'en permet. Enfin, on *tourmente* les contours quand on leur fait décrire des lignes exagérées que la nature déſavoue. (L).

TOUT-ENSEMBLE. (ſubſt. compoſé.) *L'enſemble* ſe dit ſur-tout d'un ſeul objet; *l'enſemble* d'une figure, cette figure n'eſt pas *enſemble*, ou eſt bien *enſemble*; cette tête eſt d'un bel *enſemble*. Le *tout-enſemble* ſe dit de la compoſition entière, quoique le mot *enſemble* ſoit auſſi employé dans ce ſens. Il faut ſacrifier les détails qui ſeroient capables de nuire au *tout-enſemble*. Des objets qui ont de la beauté, conſidérés ſéparément, peuvent nuire au *tout-enſemble*. Il ne ſuffit pas d'étudier chaque partie de ſon ſujet, il faut en embraſſer le *tout-enſemble*. On peut être capable de bien traiter des parties iſolées, & ne l'être pas de concevoir un *tout-enſemble*. Quelquefois de beaux effets, des effets brillans, dé-

truisent l'accord du *tout-ensemble*. Il en est de même de la couleur ; les tons qu'elle produit doivent être ménagés relativement au *tout-ensemble*.

Quand on employe le mot *ensemble* pour indiquer le *tout-ensemble*, c'est-à-dire la totalité de l'ouvrage, il faut souvent en déterminer le sens pour qu'il se rapporte évidemment & sans équivoque à cette totalité. On dit alors l'*ensemble* du tableau, du sujet, de la composition. (L.)

TOUCHE (subst. fem.) TOUCHER. (v. act.) On dit *touche hardie*, *touche fine*, *spirituelle*, *lourde*, *légère*, &c.

On dit aussi *toucher avec sentiment les chairs*, *avec vérité les étoffes*, *avec esprit le paysage*, *avec fierté les animaux & même la nature morte*.

Ces deux manières de s'exprimer ont des significations assez différentes que je vais essayer d'exposer.

La *touche* est une manière de désigner dans les arts du dessin & de la peinture certains accidens, certaines circonstances de l'apparence visible des corps ; accidens & circonstances occasionnés par leur nature, par leurs positions ou par leurs mouvemens.

Lorsque le dessinateur *place la touche*, lorsqu'il la *prononce*, qu'il *l'appuye*, c'est parce qu'alors il est frappé plus particulièrement, plus expressément de l'effet que produisent quelques-uns des accidens ou des circonstances dont j'ai parlé.

Dans l'imitation que l'artiste fait d'une figure humaine, si la *touche* qu'il employe est déterminée par les seules courbures du contour qui font que certains endroits de ce contour ou du trait sont

privés de lumière & se dessinent en ombre, il n'y a rien qui ait rapport aux impressions de l'ame & à l'expression des passions qui inspirent cependant les usages les plus spirituels & les plus intéressans de la *touche*.

Si la *touche* est marquée par l'artiste d'après le sentiment qu'il a du juste mouvement de la figure qu'il dessine ou qu'il peint, elle peut être spirituelle, fine ; elle peut avoir pour but de faire sentir la grace ou la force, d'après l'impression qu'en a l'artiste.

Ce n'est pas encore là tout-à-fait ce qu'on nomme *touche* d'expression ; mais si le dessinateur ou le peintre prononce & appuye la *touche*, inspiré par son imagination qui lui représente fortement les accidens que produisent sur les apparences des corps les grandes passions, ou si mieux encore, il prononce cette *touche* d'après la nature même, alors sa *touche* est celle qu'on appelle *touche* des grands maîtres. C'est le signe inimitable qu'ils impriment à leurs ouvrages, signe qui les fait reconnoître & qui les distingue des copies qu'on en fait.

Le *trait* est une ligne qu'on peut supposer égale dans toute son étendue, & à l'aide de laquelle on trace la figure des corps, pour en faire la représentation par le dessin ou la peinture.

Si l'on s'en tient à désigner cette forme par un trait égal, il n'est rien dans cette manière d'opérer qu'on puisse nommer la *touche*. De même si, en peignant, on marque par une couleur uniforme les formes d'un corps, cette peinture sera une sorte d'enluminure

luminure qui n'offrira ni caractère, ni *touche* ; mais si, en dirigeant le crayon, l'artiste fait attention aux accidens particuliers que produit le clair-obscur sur des objets éclairés & de relief ; si, à l'occasion de ces accidens ou effets observés, il appuye le crayon davantage dans certains endroits, en rompant par-là l'uniformité du trait ; si enfin ce trait se trouve alors plus marqué, par-tout où le dessinateur a voulu exprimer les effets de l'ombre, il a alors employé ce qu'on appelle généralement la *touche* qui commence à donner du caractère à son dessin.

Passons plus avant : si une figure, que je suppose dans une position parfaitement tranquille & n'éprouvant aucune impression marquée, donne cependant lieu à faire sentir par la *touche*, les courbures des contours & les accidens habituels que produisent les articulations, à combien plus forte raison le dessinateur ou le peintre ne sera-t-il pas invité à marquer plus sensiblement cette *touche*, lorsque des mouvemens plus caractérisés rendront les accidens des contours plus sensibles ? Alors, si, plus excitée, sa main docile & prompte suit avec justesse l'impression qu'il reçoit & qu'il veut transmettre dans son ouvrage ; s'il appuie la main pour rendre la trace du crayon plus significative ; s'il en obtient cet effet sans maigreur & sans sécheresse, il fait de la *touche* un des usages les plus importans & qui appartiennent de plus près à la partie spirituelle de l'art.

On voit par ces détails, que la *touche* n'est en aucune manière arbitraire, qu'elle n'est pas du ressort de ce qu'on appelle improprement le *goût*, comme se le persuadent trop souvent les jeunes artistes,

qui imitent ſans réflexion les modèles qu'on leur donne, ou ceux qui, ſous le nom de *connoiſſeurs*, n'ont que de très-ſuperficielles lumières.

Il reſte à parler à ceux qui veulent être inſtruits plus profondément de la meſure qu'on doit garder dans l'uſage de la *touche*.

Il faut ſe repréſenter ici que la *touche*, telle que nous venons de la déſigner, eſt à-la-fois un ſigne imitatif, tiré de la nature, & un ſigne communicatif de la manière dont l'artiſte a vu & ſenti, en faiſant ſon imitation.

La *touche*, pour peu qu'elle paſſe la juſte meſure, penche à être un ſigne, plutôt qu'une imitation préciſe; & l'on eſt d'autant plus autoriſé à faire cette obſervation, qu'à la rigueur, cette meſure juſte n'exiſte peut-être dans aucune repréſentation.

Premièrement, parce que la *touche* étant un effet inſtantané de l'impreſſion que reſſent le peintre, ou le deſſinateur, elle eſt ſuſceptible des variétés de l'imagination.

Secondement, parce que, pour que la meſure exacte dans laquelle doit ſe renfermer la *touche*, pût être énoncée préciſément, il faudroit avoir égard à la diſtance préciſe où étoit l'objet qu'on a imité.

Le plus ſouvent, la *touche* des deſſins ſur-tout, eſt exagérée, ſoit par l'effet du ſentiment qui l'a inſpiree, ſoit par l'effet de l'habitude qu'on a contractée.

Au reſte, ce défaut, ſouvent inappréciable, produit fréquemment un effet qui plaît, lorſqu'on ſe prête aux conventions établies, par rapport à certaines parties de l'art; car la *touche*, regardée comme

ſigne de l'expreſſion, frappe plutôt & plus fortement, lorſqu'elle eſt exagérée avec art, que lorſqu'elle eſt plus timide & plus foiblement écrite.

Dans l'imitation peinte, la *touche* eſt plus aſſujettie à la meſure qu'elle doit avoir, parce que ſon exagération nuiroit trop ſenſiblement à la vérité de la couleur & quelquefois à l'accord; cette exagération n'eſt admiſe que dans le petit, ou dans les peintures qui ne viſent pas à un fini précieux.

Il eſt une autre acception du mot *touche* qui deviendra plus ſenſible, en l'obſervant dans le verbe qui en dérive. C'eſt le verbe *toucher*, qui, en peinture, a une ſignification qui diffère de celle du mot *touche*.

Lorſqu'on dit : Ce peintre *touche* parfaitement bien les chairs, les étoffes, le payſage, les arbres, les terreins, les plantes, les eaux, les acceſſoires, on entend parler de ſa manière phyſique d'appliquer la couleur qui doit repréſenter ces objets.

Le *toucher*, qui eſt alors la manière d'appliquer la couleur, devient donc un moyen de déſigner les objets, différent du trait & de la couleur, priſe en elle-même.

La peinture n'eſt pas une complette imitation; mais une imitation feinte. Elle n'imite pas le relief, elle feint ſeulement de l'imiter; différente en cela de la ſculpture, qui, abſtraction faite de la couleur, imite d'une manière palpable, les formes des objets de ſes repréſentations.

C'eſt donc le plus ſouvent de l'art de feindre la repréſentation des objets, par tous les ſecours de l'induſtrie, que les peintres s'occupent; & c'eſt

en ſuivant cette route vraiment libérale, c'eſt-à-dire, libre & ingénieuſe, qu'ils parviennent au grand mérite de leur art, plutôt qu'en ſe dirigeant péniblement à une vérité minutieuſe qui borne d'autant plus leur carrière, qu'il eſt abſolument impoſſible d'égaler en cela la nature.

Voyez de près les chairs que peignoient Rubens, Rembrandt & tant d'autres grands maîtres : voyez du même point leurs étoffes, leurs arbres, leurs terreins ; vous n'appercevez plus que les ſignes magiques qu'ils ont employés, c'eſt-à-dire, les traces marquées du maniement de leur broſſe, leur *touche* ſpirituelle, leurs teintes ſavantes, placées ſans être fondues, mais dont la diſtance doit unir & mêler les nuances. (*Article de M. Watelet.*)

Touche. L'arrondiſſement des objets, d'où naiſſent le relief & l'illuſion, dégénéreroient en manière lourde, s'il n'étoit aſſaiſonné de *touches* caractériſtiques. Ces *touches* donnent l'ame aux êtres même inanimés ; mais ſi elles n'étoient portées avec un ménagement convenable, l'ouvrage ne préſenteroit que des effets maniérés & faux.

Les *touches* doivent être variées. Elles ſeront légères, délicates, fermes, hardies, fières, moëlleuſes, ſolides ou ſpirituelles, non-ſeulement ſelon la nature du corps où elles ſeront adaptées, mais encore ſelon le plan que l'objet occupe dans le tableau, & relativement à la diſtance d'où la machine pittoreſque doit être enviſagée.

On donne les *touches* en portant une couleur vierge, d'une manière franche, ſur la partie dominante

à la recevoir. Dans les endroits les plus saillans, la brosse hardie placera une couleur épaisse ; dans ceux qui le sont moins, le pinceau écrasé laissera une couleur plate & nettement fondue. Dans les tournans, ainsi que dans les ombres, les *touches* doivent être peu fréquentes & peu sensibles. Elles ne sont, le plus souvent, qu'un trait de pinceau spirituellement lâché pour ranimer un contour, ou pour caractériser une finesse d'une manière presque imperceptible.

Mais sur-tout que les *touches* ne soient jamais au préjudice de la masse. On doit consulter attentivement la nature d'un point de distance convenable pour ne pas y être trompé : elles y sont pour ceux qui savent les appercevoir. Le génie les discerne, l'intelligence les évalue, c'est le goût qui les place. (*Extrait du Traité de Peinture de* DANDRÉ BARDON.)

TRACER (v. act.) Faire le trait d'une figure ou d'une composition. Les artistes, au lieu de dire qu'ils *tracent* une figure, disent plutôt qu'ils en font le trait : au lieu de dire qu'une figure ou une composition n'est encore que *tracée*, ils disent qu'elle n'est encore qu'au simple *trait*. Ainsi le mot *tracer* est moins un terme de l'art, qu'un mot de la langue commune, qu'on employe quelquefois en parlant de l'art, mais dont les artistes font peu d'usage. (L.)

TRAIT (subst. masc.) Le *trait* est la ligne qui termine une figure quelconque. Faire un *trait*, c'est

tracer les lignes que décrit une figure ſur ce qui lui ſert de fond.

Ce n'eſt point par des *traits*, mais par la couleur, que des objets ſe détachent les uns ſur les autres dans la nature. Ainſi le peintre, imitateur de la nature, ne fait un *trait* que pour ſe rendre raiſon des formes ; mais il ne laiſſe pas ſubſiſter ce *trait*, & en peignant, c'eſt auſſi par la couleur qu'il détache les objets qu'il imite. Dans les deſſins qui ne ſont pas extrêmement terminés & dont l'effet eſt plutôt indiqué que rendu, on laiſſe ſubſiſter le *trait*, ſur-tout dans les parties qu'on ne détache pas ſur un fond obſcur. Quand les deſſins ſont finis au point de n'avoir plus beſoin de *traits*, ce ſont moins des deſſins que des peintures monochromes, des camayeux.

Quoiqu'il n'y ait point de *traits* dans la nature, il y a quelquefois, dans l'art, beaucoup de ſentiment & de goût à prononcer fortement le *trait* de quelque partie, à tracer & abandonner quelques portions de contours ; mais ces *traits*, pris & laiſſés, doivent être regardés comme des touches. Ces pratiques, ſpirituelles ou ſavantes, laiſſent ſubſiſter le principe, que les terminaiſons des objets en peinture ne doivent pas être annoncées par des *traits*. (L.)

TRAITER. (v. act.) Ce mot fort uſité dans la langue des arts, y reçoit à-peu-près la ſignification du verbe *faire*. Une figure bien *traitée* eſt une figure bien faite. Une compoſition bien *traitée*, eſt celle dans laquelle on a bien ſuivi les convenances

du ſujet. Une draperie bien *traitée*, eſt celle qui eſt compoſée & rendue ſavamment. On dit qu'un peintre *traite* bien la figure, les animaux, les ciels, les arbres, &c., pour exprimer qu'il imite bien ces différens objets de la nature, qu'il fait bien ces différentes parties de l'art. On dit d'un peintre qu'il *traite* bien les têtes, les cheveux, la barbe, les chairs, les extrêmités, les draperies, les acceſſoires, les effets ; mais on ne dit pas qu'il traite bien la couleur ou le coloris. (L.)

TRANCHER (ce verbe eſt neutre dans la langue des arts). Des couleurs *tranchent* les unes ſur les autres, quand l'artiſte ne conduit pas des unes aux autres par des nuances. Les lumières *tranchent* ſur les ombres, & les ombres ſur les lumières, quand on néglige de conduire des unes aux autres par des paſſages doux & imperceptibles. On dit que des couleurs ſont *tranchantes*, quand elles *tranchent* ſur celles qui les avoiſinent, quand elles ne ſe marient pas, ne ſe fondent pas, ne s'uniſſent pas tendrement avec elles. On dit que les ombres ſont *tranchantes*, quand elles ſuccèdent durement aux lumières, ſans en être ſéparées par des demi-teintes. Quelquefois des couleurs *tranchantes*, des ombres, des lumiéres *tranchantes*, donnent de la fierté aux effets. C'eſt à l'art du peintre de les ménager avec goût, de ne les employer qu'à propos, de les empêcher de nuire à l'accord de l'ouvrage, comme il eſt de l'art du muſicien de ménager & de ſauver les diſſonances. (L.)

TRANSPARENT, (adj.) Ce mot, dans l'art

de peindre, s'applique aux couleurs naturelles, & aux couleurs artificielles. Par rapport aux premières, il sert à distinguer les couleurs lourdes & terrestres de celles qui sont légères & aëriennes. Ainsi on dit : *La laque*, *les stils de grains*, sont des couleurs TRANSPARENTES ; les ochres, les bruns-rouges, la terre d'ombre ne sont pas TRANSPARENTES.

Quant à la seconde signification du mot TRANSPARENT, elle n'est relative, dans la pratique, qu'à des couleurs fines, légères, qui laissent voir les premières teintes que le peintre a placées sous les *glacis*. Dans ce sens, il n'exprime que *l'effet*, dont l'usage des *glacis* est le *moyen* ; comme dans cette phrase : *C'est par des glacis que Rubens rend ses couleurs transparentes.* Tout ce qui tient à la pratique dans l'art d'employer des couleurs TRANSPARENTES, a été exposé dans le mot GLACIS, auquel nous renvoyons le lecteur.

Nous ne pouvons faire un plus grand éloge des couleurs *transparentes*, qu'en citant les plus beaux tableaux des écoles Vénitienne & Flamande. C'est-là qu'on trouve les plus puissans témoignages en faveur des charmes de la *transparence* des teintes dans l'art de colorier. (*Article de M.* ROBIN.)

TRANSPARENT, (subst. masc.) Dans l'art des décorations en peinture, le *transparent* produit pendant la nuit un des plus piquans effets qui puissent naître d'une vive lumière réunie à l'emploi des plus éclatantes couleurs.

On fait des *transparens* sur des toiles fines, des

papiers appellés *Serpente*, & ſur des taffetas. (*Article de M.* Robin.)

TRAVAIL. (ſubſt. maſc.) Ce mot ſe prend pour toutes les parties de l'exécution. Un beau *travail* eſt dans la peinture un beau maniement de pinceau; dans la gravure, un beau maniement de pointe ou de burin; dans le deſſin, un beau maniement de crayon. On dit que le *travail* d'un ouvrage eſt facile, ſpirituel, peiné, lourd, léger, gracieux, agréable, grand, fier, petit, meſquin. Voyez les articles *Exécution*, *Faire*, *Fait*, *Manœuvre*.

Le mot *Travail* s'employe ſouvent au pluriel, quand il eſt queſtion de gravure. On dit: Les *travaux* de cette eſtampe ſont maigres, nourris, moux, fermes, égratignés, moëlleux. Il y a de beaux & ſavans *travaux* dans la fameuſe tête de l'homme à la grande barbe par Corneille Wiſſcher. Les *travaux* de Maſſon ont ſouvent de la bizarrerie. (L.)

TRAVAILLER, (v. n.) Ce mot s'emploie dans la langue des arts, au même ſens que dans la langue ordinaire. A cet égard, il n'appartient pas ſpécialement à l'idiôme des artiſtes, & ne doit pas avoir place dans ce Dictionnaire.

Mais le mot *travailler* ſe prend dans un ſens particulier à l'art: quand on dit que les couleurs *travaillent*, cela ſignifie qu'avec le temps elles changent de ton, que les bleus noirciſſent, que les blancs jauniſſent, que certaines couleurs s'évaporent. Pour prévenir, autant qu'il eſt poſſible, ces accidens, il faut que l'artiſte connoiſſe bien les matériaux

qu'il emploie, & l'effet de l'huile & du temps ſur les différentes couleurs. Il ne ſuffit pas qu'il ait cette connoiſſance ; il doit y joindre une pratique ſûre & facile : car s'il change ſouvent d'idée, s'il recouvre la couleur qu'il a d'abord établie par une couleur différente, les couleurs de deſſous perceront avec le temps à travers celles dont il les aura couvertes, & détruiront le dernier effet auquel il s'étoit déterminé. (L.)

TRIOMPHE, (ſubſt. maſc.) Nous avions promis à l'article *Milice*, d'en donner un ſur les *triomphes* chez les Romains : avec plus de réflexion, nous ne croyons pas devoir remplir cette promeſſe. Les artiſtes, dans les ſujets qu'ils traitent le plus ordinairement, ſont obligés de connoître ce qui regarde la marine, la milice, les vêtemens des anciens. Mais un *triomphe* eſt un ſujet, & ne demande pas à être traité plus ſpécialement ici, que le nombre infini de ſujets qui peuvent être fournis à l'art par l'antiquité.

TRIVIAL, (adj.) Ce qui eſt bas & commun. Le peintre d'hiſtoire doit bien ſe garder de rien introduire de trivial dans les ſujets nobles qui ſont propoſés à ſon pinceau. On ſait bien que, dans une ſcène noble, il peut ſe trouver des perſonnages d'une figure baſſe & *triviale*, qui n'aient qu'un geſte *trivial*, qui faſſent des actions *triviales*. Mais à cet égard, l'imitation doit être plus belle que la vérité, & comme l'artiſte doit choiſir les plus belles formes, & tâcher de les embellir encore, il

oit aussi, dans l'ensemble de sa composition, ne
hoisir que des circonstances qui aient de la noblesse
de la grandeur. Tout ce qui est *trivial* doit
re abandonné aux genres inférieurs.

» Il y a, dit M. Reynolds, plusieurs genres de peinture dont les prétentions ne s'élèvent pas si haut que celles de l'histoire : mais qui cependant ne sont pas sans quelque mérite, quoiqu'ils ne puissent pas entrer en concurrence avec la grande idée universelle qui préside à l'art. Les peintres qui s'appliquent à rendre des caractères bas & vulgaires, & qui expriment avec exactitude les différentes nuances des passions de la nature commune, (ainsi qu'on le voit dans les ouvrages d'Hogharth,) méritent de grands éloges ; mais comme leur esprit est sans cesse occupé de choses communes & *triviales*, les éloges qu'on leur donne doivent être proportionnés aux objets qu'ils représentent. Les bambochades de Téniers, de Brauwer, de van Ostade, sont excellentes en leur genre ; & le mérite de ces ouvrages, ainsi que l'estime qu'on en fait, sont en proportion de ce que ces sujets communs & bas, & la manière dont les passions y sont rendues, tiennent plus ou moins de la nature. (L.) »

TROU, (subst. masc.) Ce mot s'emploie relati-
ment à la composition, & relativement à l'effet.
n dit qu'il y a des *trous* dans la composition,
sque les objets étant mal grouppés, leurs parties
ssent voir le fond, comme au travers de plusieurs
ous. Il y a des *trous* relativement à l'effet, quand

certaines parties d'un objet qui eſt ſur les premiers plans ſont du même ton que des objets qui ſe trouvent ſur des plans reculés. Alors les tons des objets avancés étant les mêmes que ceux des objets reculés, *percent avec eux*, comme diſent les peintres, & font des *trous*. (L.)

TUER, (v. act.) On dit qu'une partie d'un tableau en *tue* une autre, quand elle en détruit l'effet. Quand un tableau d'une couleur vigoureuſe eſt voiſin d'un tableau foiblement coloré, on dit qu'il le *tue*. (L.)



V

VAGUE. (adj.) *Vague* ſe dit en peinture de la couleur, & plus particuliérement de celle du ciel.

On dit, la couleur de ce tableau eſt *vague*; ce ciel eſt d'un ton, d'une teinte, d'une couleur *vagues*. Le ſens de ce mot tient dans cette acception de ce qu'on appelle *indécis*.

L'harmonie du coloris exige un mêlange de nuances, de tons, de teintes, de lumières, de reflets & d'ombres qui n'eſt jamais plus parfait que lorſqu'on ne peut en diſcerner les liaiſons.

On dit quelquefois *vagueſſe*, qui eſt imité de l'italien *vaghezza*, pour exprimer ce ton aërien & une certaine légéreté ou fineſſe de teintes, qui appartiennent à d'heureuſes ruptures ou mêlanges de tons, dont la pratique, l'obſervation de la nature & l'étude des maîtres qui ſont recommandables par cette partie, peuvent ſeules inſtruire l'artiſte. (*Article de M.* WATELET.)

VARIER (v. act.) Non ſeulement la nature *varie* ſes productions, elle *varie* auſſi les détails de ſes ouvrages. Chez elle, les genres ſont innombrables; ils ſe ſubdiviſent en de nombreuſes eſpèces; & dans chaque eſpèce, il n'eſt pas deux individus qui ſe reſſemblent. L'artiſte qui ſe répète lui-même ou dans un ſeul ouvrage, ou dans ſes différentes productions, n'imite pas la nature; il n'a qu'à la conſulter, & il produira des œuvres variées comme elle. (L.)

VARIÉTÉ. (ſubſt. fém.) Pline, après avoir dit qu'entre tant de milliers d'hommes, il n'y a pas deux reſſemblances parfaites, ajoute que l'art, malgré tous ſes efforts ne peut opérer cette *variété*, même dans un petit nombre de têtes. (liv. 7. c. 1.)

Pline s'eſt trompé. L'art peut imiter toutes les formes offertes par la nature ; il peut donc être auſſi *varié* qu'elle, & s'il varie ſans ceſſe le choix des modèles qu'il prendra dans la nature, il ne ſe reſſemblera jamais.

Mais ſi l'art peut imiter toutes les *variétés* de la nature, doit-il les imiter toutes ? C'eſt ce que l'on peut nier, au moins pour la peinture d'hiſtoire & pour la ſculpture : comme dans ces genres, ſon objet eſt l'imitation de la belle nature, il ne peut l'imiter lorſqu'elle ſe *varie* par différens caractères de laideur & de défectuoſité. Voilà donc une grande abondance dont il ſe prive. Mais comme ſes ouvrages ſont bien moins nombreux que ceux de la nature, il peut encore montrer la plus grande *variété*, en n'imitant chez elle que ce qu'elle a de beau dans ſes productions.

La *variété* ſe trouve même dans les têtes des ſtatues antiques : ſi elles ont entre elles, comme le dit M. Falconet, une certaine reſſemblance, c'eſt celle que leur donne le ſtyle de la grande beauté : mais cependant elles diffèrent aſſez les unes des autres pour qu'on ne puiſſe les confondre mutuellement. Si l'on trouve entre pluſieurs têtes antiques une reſſemblance réelle, c'eſt entre celles qui repréſentent la même divinité ; car chaque divinité avoit un caractère de tête convenu : c'étoit vraiſemblablement celui que lui avoit imprimé quelqu'artiſte

dans une ſtatue devenue célèbre. La tête de cette ſtatue devenoit le prototype de toutes les têtes de cette divinité.

La *variété* que l'artiſte doit mettre dans le choix de ſes figures, doit ſe trouver auſſi dans les attitudes, dans les ajuſtemens, dans les ordonnances & dans tous les acceſſoires.

Le peintre qui ſe livre à l'imitation de la vie commune, & au genre qu'on nomme bambochade, trouve dans la nature des ſources de *variété* encore bien plus abondantes que celles qui ſont ouvertes au ſtatuaire & au peintre d'hiſtoire. Comme il n'eſt point aſtreint à ne choiſir les formes qu'entre celles qui s'élèvent juſqu'au caractère de la haute beauté ; comme il peut même ſe permettre de repréſenter la laideur ; comme il ne s'interdit pas les expreſſions communes, triviales, baſſes ; il peut mettre dans ſes ouvrages une diverſité ſans bornes. C'eſt un devoir rigoureux pour lui non-ſeulement de ne pas admettre de reſſemblance dans ſes ouvrages, mais de ne s'en permettre même pas l'apparence.

Si la *variété* eſt un devoir pour l'artiſte dans les objets qu'il repréſente, on peut ajouter qu'il doit auſſi *varier* les travaux qu'il employe pour rendre ces différens objets. Cette *variété* eſt une expreſſion du ſentiment ; car ſi des objets divers excitent dans l'ame de l'artiſte des ſenſations diverſes, il rendra par des travaux *variés* la *variété* de ſes ſenſations. Il ne traitera pas du même pinceau, de la même touche, les chairs de Vénus, & celles de Vulcain, l'embonpoint de la jeuneſſe & la ſéchereſſe de la décrépitude, l'éclat des étoffes de ſoie, & la groſſièreté de la

bure, la molleſſe du duvet & la dureté du fer. La monotonie de manœuvre indique l'abſence de ſentiment dans celui qui opère. Si le ſentiment l'animoit, ſa main ſuivroit naturellement les impreſſions de ſon ame, & ſe *varieroit* comme elles. Écrire tout du même ſtyle, peindre tout de la même touche, c'eſt la preuve d'une ame froide, que rien ne tire de l'apathie. (L.)

VÉRITÉ. (ſubſt. fém.) L'objet de l'art n'eſt pas la *vérité* elle-même, mais l'apparence de la *vérité*. Pour offrir cette apparence, il eſt obligé de recourir à des moyens de convention ; c'eſt-à-dire qu'il eſt forcé de ſe permettre des menſonges, que les ſpectateurs conviennent de recevoir comme des *vérités*, & ſans cette convention, l'art n'exiſteroit pas. C'eſt, par exemple, une convention de la part du ſpectateur avec le ſtatuaire, d'admettre, comme ayant de la *vérité*, une figure qui repréſente un perſonnage humain, & que cependant il voit bien n'être que de marbre ou de bronze. La ſorte de *vérité* que l'artiſte ſe propoſe, ne va donc pas juſqu'à produire l'illuſion. *Voyez* les articles CONVENTION, ILLUSION, PEINTURE. (L.)

VÊTEMENT, (ſubſt. maſc.) L'objet de Winckelmann en traitant du *vêtement* des anciens, dans ſon hiſtoire de l'art, a été de ſe rendre utile aux artiſtes. Nous croyons devoir le ſuivre préférablement aux autres écrivains qui ont traité le même ſujet, mais qui n'avoient pas le même but, & à qui les connoiſſances de l'art étoient même

abſolument

abſolument étrangères. En le prenant pour guide, nous nous permettrons quelquefois d'ajouter à ſon récit.

Les femmes, dans des temps fort anciens, portoient des *vêtemens* de lin, de coton & d'autres étoffes légères ; il eſt prouvé auſſi qu'elles ſe vêtirent de drap. Dans les temps poſtérieurs, elles portèrent de la ſoie & même des étoffes tiſſues d'or. Les hommes, même avancés en âge, portoient des tuniques de lin, peu de temps avant la guerre du Péloponèſe.

Soit que les anciens ſtatuaires ſe conformaſſent à ce qu'ils avoient le plus ſouvent ſous les yeux, ſoit qu'ils cherchaſſent à imiter ce qu'ils trouvoient le plus favorable à leur art, on voit qu'ils aimoient à employer la toile pour les draperies de leurs figures.

Il ne faut pas croire que chez les anciens, l'uſage de la toile fût auſſi rare qu'on le penſe communément. Le plus ancien des hiſtoriens, Hérodote, rapporte que les Grecs tiroient du lin de l'Egypte & de la Colchide. On ſait que les prêtres d'Egypte en étoient vêtus : on ſait que c'étoit avec une robe de lin qu'on deſcendoit dans l'antre de Trophonius. Dans l'Elide, on cultivoit & l'on mettoit en œuvre le plus beau lin. En Italie, les Samnites portoient des vêtemens de toile dans leurs expéditions. Les Ibériens de l'armée d'Annibal avoient des tuniques de lin teintes en couleur de pourpre. Enfin Varron, cité par Pline, remarquoit que les femmes de la maiſon des Serranus ne portoient pas de robes de lin, & il n'auroit pas obſervé cette circonſtance comme une ſingularité, ſi l'uſage du lin n'avoit pas été ordinaire dans les autres familles.

Les étoffes légères en coton & travaillées dans l'île de Cos étoient célèbres chez les Grecs. Elles servoient au *vêtement* des femmes ; au moins fut-il des temps où les hommes n'auroient pu en faire usage sans passer pour des efféminés. Ces étoffes étoient quelquefois rayées, quelquefois ornées de fleurs. Il paroît que les anciens ont connu la toile de coton claire & transparente que nous appellons mousseline, & une étoffe de soie semblable à nos gazes.

Il est vrai que la soie fut connue bien plus tard que le lin & le coton. L'usage ne s'en répandit à Rome que sous les Empereurs. Le tableau antique qu'on appelle la noce Aldobrandine représente des figures vêtues d'étoffes de couleurs changeantes. Ces mêmes couleurs, que n'admet ni le coton, ni le lin, ni la laine, se remarquent sur les copies des peintures antiques que l'on conserve au Vatican & sur plusieurs peintures d'Herculanum. S'il étoit bien certain que la soie n'a été connue en Europe qu'après les temps de la république Romaine, il seroit prouvé que le tableau de la noce Aldobrandine, & les originaux des peintures conservées au Vatican, n'ont été faites que sous les Empereurs.

Les anciens statuaires, & en général les artistes de l'antiquité, paroissent avoir employé de préférence les étoffes légères ; mais il est prouvé par quelques statues antiques, qu'ils ont aussi quelquefois fait usage du drap pour les draperies. C'est ce qu'il est aisé de reconnoître à l'ampleur & aux formes des plis.

Les anciens, & sur-tout les Romains, lorsque,

ſous les Empereurs, ils ſe livrerent à un luxe effréné, ont fait uſage d'étoffes d'or. Mais la manière dont elles étoient fabriquées ne leur laiſſoit pas aſſez de ſoupleſſe, pour qu'on pût les imiter avec ſuccès dans les ouvrages de l'art. Les anciens ne ſavoient pas, comme les modernes, couvrir d'une très-mince lame d'or un fil de chanvre ou de ſoie; mais c'étoit avec un fil d'or pur qu'ils faiſoient le tiſſu de leurs riches étoffes. Elles devoient être d'un grand prix; mais inflexibles, elles ne pouvoient former que de gros plis d'une roideur déſagréable, & qui ne ſe mouloient pas ſur les formes du corps. Pendant que Winckelmann étoit à Rome, on y découvrit deux urnes funéraires, dans leſquelles on trouva des habits faits d'un fil d'or pur. Ces reſtes de l'antiquité auroient mérité d'être conſervés, mais les propriétaires les firent fondre auſſitôt. De l'étoffe trouvée dans l'une de ces urnes, on tira quatre livres d'or. C'eſt du moins ce que déclarèrent les moines du collége Clémentin, dans la vigne deſquels elle fut déterrée. Winckelmann doute de la juſteſſe de cette déclaration. On conſerve dans le cabinet d'Herculanum quelques pièces de galon d'une fabrique ſemblable à celle de ces étoffes.

La tunique étoit le *vêtement* de deſſous pour les deux ſexes, & répondoit à notre chemiſe. Les Grecs lui donnoient le nom de *chiton*. La tunique n'étoit pas fendue ſur le devant comme le ſont nos chemiſes d'hommes; elle étoit aſſez ouverte pour ſe paſſer comme les chemiſes de nos femmes, & on l'attachoit au-deſſus des hanches avec une ceinture.

Nous ſuivrons l'ordre que nous trace Winckelmann

pour le coſtume des *vêtemens*, & nous commenceront par ceux des femmes.

Il obſerve que, dans leurs *vêtemens*, il faut diſtinguer trois pièces différentes; la tunique, la robe & le manteau. Il remarque que la tunique ſe voit à plusieurs figures déshabillées ou endormies, telles que la Flore Farnèſe, les Amazones du Capitole, la figure qu'on nomme vulgairement Cléopâtre, & la belle Hermaphrodite du palais Farnèſe; que la plus jeune des filles de Niobé qui ſe précipite dans le ſein de ſa mère n'eſt vêtue que d'une ſimple tunique; qu'on peut voir, par ces figures, que la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, ſans manches, & attachée avec un bouton ſur les épaules, en ſorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins que le bouton ne fût détaché. On peut ajouter que la tunique ou le *chiton* des femmes étoit beaucoup plus long que celui des hommes, qui ne deſcendoit que juſqu'au deſſus du genou.

Notre antiquaire penſe que les tuniques avec des manches longues & étroites étoient réſervées aux perſonnages de théâtre, parce que c'eſt ainſi qu'on les voit à de petites ſtatues repréſentant des acteurs comiques. On pourroit conjecturer que les acteurs ne revêtoient ces ſortes de tuniques, que parce qu'elles étoient ou qu'elles avoient été d'uſage hors du théâtre. Cependant les artiſtes peuvent adopter l'opinion de Winckelmann, parce qu'elle eſt favorable à leur art qui ſe plaît ſur-tout à exprimer le nud.

Si les figures comiques vêtues de tuniques à manches longues & ſerrées ne repréſentent que des eſclaves,

on peut ſuppoſer que ce ſont des eſclaves phrygiens : car on ſait que cette ſorte de vêtement étoit affectée à cette nation. C'eſt celui que l'on voit aux belles ſtatues de Pâris dans les palais Lancelotti & Attempi ; c'eſt celui que porte ce berger phrygien ſur les bas-reliefs & les pierres gravées. Cybele, divinité phrygienne, eſt repréſentée avec des manches ſemblables. On les voit auſſi aux figures d'Iſis, non qu'elle appartînt à la Phrygie, mais parce qu'elle étoit une divinité étrangère ; car il paroît que les Grecs caractériſoient généralement ainſi les figures qui appartenoient à des nations barbares.

On voit, ſur des tableaux d'Herculanum, des robes à manches courtes qui ne deſcendoient que juſqu'à la moitié de l'humérus.

Ordinairement les robes de femmes, dit Winckelmann, ne conſiſtoient qu'en deux longues pieces d'étoffe ſans coupe & ſans forme, couſues dans leur longueur, & attachées ſur les épaules par un ou pluſieurs boutons, auxquels on ſubſtituoit quelquefois des agrafes. Ces agrafes étoient pointues ; les femmes d'Argos & d'Egine les portoient plus longues que celles d'Athènes. Cette robe ſe paſſoit par deſſus la tête ; on la donnoit ordinairement aux figures divines & à celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes ſur les côtés depuis le bas, juſqu'au haut des cuiſſes ; elles voltigeoient librement, comme on le voit à des figures de danſeuſes.

Il y avoit auſſi des robes de femmes à manches étroites & couſues qui deſcendoient juſqu'aux poignets : on peut en voir des exemples à la figure de la plus

âgée des filles de Niobé, à la prétendue Didon des peintures d'Herculanum, & sur-tout sur les vases peints.

Les manches très-larges, comme celles des deux statues de Pallas de la Villa Albani, n'appartiennent pas à la robe, mais à la tunique. On peut quelquefois prendre pour des manches la partie de la robe qui tombe de l'épaule sur le bras. L'antiquité n'offre aucun modèle de manches larges & plissées à la manière des chemises de nos femmes. C'est par licence que le Bernin en a donné de semblables à sa sainte Véronique. Plusieurs peintres & sculpteurs sont tombés dans cette faute de costume.

Au reste, il ne faut pas croire que les monumens nous fassent connoître toutes les sortes de robes dont les femmes faisoient usage. L'ignorance où nous sommes à cet égard, peut donner aux artistes quelque liberté, & désarmer les censeurs trop sévères.

Les femmes ceignoient leurs robes au-dessous du sein, & cet usage se trouve encore aujourd'hui dans plusieurs endroits de la Grece. Leur ceinture étoit un ruban qui se nommoit tænia, strophion, mitra. Quelquefois il est apparent dans les figures, quelquefois il est caché par les plis de la robe qui le recouvrent. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani, & aux figures de femmes du plus beau vase de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud se détacher des deux bouts de la ceinture. La ceinture forme sous le sein un nœud qui est quelquefois en rosette. A la plus jeune des filles de Niobé, on voit les deux bouts de la ceinture passer sur les épaules & sur le dos : c'est ce qu'on

peut aussi remarquer aux quatre cariatides de grandeur naturelle trouvées en 1761 à Monté-Portio, près de Frescati. Quelques figures du Térence du Vatican nous montrent la robe attachée de cette manière par deux rubans sur le haut des épaules : c'est du moins ce que doivent faire supposer les bandes qui tombent des deux côtés. Ces bandes ou rubans soutenoient la ceinture. Quelquefois la ceinture n'est pas une simple bandelette, mais un large ruban, comme on le voit à plusieurs figures antiques. Winckelmann observe que Melpomène a communément une large ceinture, qui se trouve aussi quelquefois aux représentations de la Muse Uranie.

Dans les figures d'Amazones, la ceinture, au lieu d'être placée au-dessous des mammelles, à la manière des femmes, est attachée au-dessus des reins, à la manière des guerriers, & ce caractère témoignoit apparemment leur humeur belliqueuse.

On voit quelques figures de femmes qui n'ont pas de ceinture, & dont la tunique détachée tombe négligemment sur une épaule. Telle est la figure du palais Farnèse à qui l'on donne le nom de Flore, & que Winckelmann croit être l'une des heures. Les peintures d'Herculanum, des marbres & des pierres gravées offrent des figures de danseuses & de bacchantes qui n'ont point de ceinture, ou qui la portent à la main. On voit aussi dans les tableaux d'Herculanum deux jeunes filles sans ceintures : l'une tient de la main droite un plat de figues & de la gauche une aiguiere panchée ; l'autre porte un plat & une corbeille. Notre antiquaire croit qu'elles représentent ces femmes qui servoient dans le temple

de Pallas & qu'on appelloit *Deipnophoroi*, porteuses de mets. Les femmes dans la douleur négligeoient leur ajustement & n'avoient pas de ceinture; telle on voit, sur un bas-relief de la Villa-Borghèse, Andromaque accompagnée des femmes troyennes : elle est vêtue d'une robe traînante, & reçoit, aux portes de Troie, le corps de son époux.

Comme les manteaux des anciens étoient fort amples, & qu'on n'en connoît la forme que par des figures sur lesquelles ils sont différemment jettés, & font différens plis, il est très-difficile & peut-être même impossible d'en bien établir la coupe. Le plus grand nombre des savans supposent qu'ils étoient quarrés & qu'ils ne doivent la forme qu'ils paroissent avoir qu'à la manière dont ils sont jettés sur le corps; Winckelmann veut au contraire qu'ils fussent ronds, ou du moins arrondis comme les nôtres : mais nous ne croyons pas qu'il ait donné des preuves convainquantes de cette opinion.

Il mérite plus de confiance quand ses observations lui ont été nettement indiquées par les monumens. Il mérite donc l'attention des artistes, quand il leur apprend que la manière la plus ordinaire de jetter le manteau étoit d'en croiser un quart qui pouvoit, au besoin, servir à couvrir la tête; qu'on lit dans quelques auteurs que le manteau se plioit quelquefois en double; & qu'on en trouve la preuve dans les manteaux des deux belles statues de Pallas de la Villa-Albani. Ces manteaux sont attachés au dessus de l'épaule droite, passent sous le bras gauche, & sont relevés par-devant & par-derrière sous l'égide. Il a aussi fort bien remarqué que les artistes jettoient quel-

quefois le manteau ſur leurs figures de la manière qui flattoit le plus leur goût & les aidoit le mieux à former de beaux plis. Il donne pour exemple une ſtatue impériale de la Villa-Albani : elle eſt aſſiſe, & ſon manteau n'eſt qu'une chlamyde qui étoit aſſez courte ; cependant l'artiſte l'a jettée ſur les cuiſſes de la figure, enſorte qu'elle traîneroit à terre ſi la figure étoit debout.

Le plus ſouvent, le manteau eſt jetté ſur le bras droit par-deſſus l'épaule gauche ; quelquefois il forme un nœud ſous le ſein ; d'autres fois les deux bouts ſont contenus ſous la poitrine au moyen d'une agrafe. L'antique offre des exemples de ces différentes manières de porter le manteau.

Les femmes avoient auſſi de petits manteaux qui n'étoient guère plus longs que ce qu'on appelle aujourd'hui des mantelets, & qu'on pourroit leur comparer, avec la différence qu'ils n'étoient pas ouverts par-devant & qu'il falloit les paſſer par-deſſus la tête ; ils s'attachoient ſur l'épaule avec un bouton, & avoient deux ouvertures pour paſſer les bras. Winckelmann ſoupçonne que c'étoit cette ſorte de manteau ou mantelet que les Grecs nommoient *encyclion*, *cyclas*, *ampechonion*, *anaboladion* : mais il eſt vraiſemblable que ces différens noms indiquent des différences dans les ajuſtemens qu'ils déſignent ; & ce ſont ces différences qu'on ne doit pas eſpérer de pouvoir ſpécifier.

Winckelmann condamne les ſavans qui ont pris pour des repréſentations de Veſtales, des figures de femmes qui ont la tête couverte de leurs manteaux. Il ſoutient que cet ajuſtement, loin de déſigner des

vierges consacrées au culte de Vesta, ne convient qu'à des femmes mariées. Il ne veut reconnoître des têtes de vestales que dans celles qui sont ceintes d'une large bande qui descend sur les épaules, telles qu'on les voit sur une plaque de métal & sur une onyx, avec des lettres initiales qui indiquent leur qualité de vestales : il reconnoîtroit encore des vestales à un voile quarré, mais d'une forme oblongue, qui leur prendroit par-dessus la tête. Si l'on admet son opinion, il faut reconnoître qu'il ne nous reste, de toute l'antiquité, d'autres têtes de vestales, que celles qu'on voit sur l'onyx & sur la plaque de métal dont il fait mention. Mais n'est-il pas vraisemblable, comme nous l'avons dit ailleurs, que les vestales, qu'on cherchoit à dédommager, par une grande liberté, du sacrifice que l'on exigeoit d'elles, n'étoient pas assujetties à un costume très-rigoureux? N'est-il pas encore possible que des savans se soient trompés dans l'interprétation de quelques lettres initiales, & que les deux monumens qui, suivant Winckelmann, nous offrent seuls la coëffure des vestales, ne leur soient en effet étrangers ?

Les femmes avoient communément la tête nue. Il est prouvé par les statues & les médailles que, sur-tout à Rome, elles changeoient souvent les modes de leurs coëffures & qu'elles ne le cédoient guère à nos femmes en inconstance. Montfaucon observe que l'on trouve Faustine, femme de Marc-Aurèle, représentée avec trois ou quatre coëffures différentes, dans l'intervalle de dix-neuf ans que régna son époux.

Les femmes se couvroient souvent la tête d'un voile

qui portoit différens noms, parce que sans doute il y en avoit de formes ou de grandeurs différentes. On en faisoit d'un tissu tellement subtil, qu'on les comparoit à des toiles d'araignées. Il y avoit encore bien d'autres ornemens de tête en usage pour les femmes, & comme on n'en connoît que les noms, cette ignorance laisse aux artistes une assez grande liberté. Ils ne doivent cependant pas en abuser jusqu'au caprice, & s'ils sont curieux d'observer le costume, ils doivent ne s'écarter qu'avec modération des formes que les monumens leur font connoître.

Pour se garantir du soleil, les femmes avoient une espèce de chapeau qu'on nommoit *sciadion*. Ceux dont la forme nous a été conservée par les monumens ont très-peu de fond. Les anciens ont aussi connu des parasols à-peu-près sembables aux nôtres.

Winckelmann observe que, dans les têtes de femmes qu'il rapporte à l'ancien style, on trouve des cheveux bouclés, mais en général plus négligés qu'aux têtes d'hommes; qu'aux figures du haut style, les cheveux sont peignés simplement par-dessus la tête, & forment des sillons ondoyans; qu'aux jeunes filles, ils sont relevés & noués sur le sommet de la tête, ou attachés en nœud, & assujettis sur le derrière de la tête par une aiguille. Quelquefois, continue-t-il, les cheveux des femmes sont attachés par-derrière à une certaine distance de la tête, & descendent en grosses touffes sous la bandelette qui les rassemble. C'est ainsi qu'on les voit à la Pallas de la Villa-Albani, aux cariatides de la Villa-Negroni & à la Diane du cabinet d'Herculanum.

Les femmes affligées, les veuves se coupoient les cheveux. Dans la haute antiquité, les enfans qui avoient le malheur d'être privés de leur père, déposoient leurs cheveux sur sa tombe. C'est ce que firent Oreste & Electre, comme nous l'apprend Euripide, & comme on le voit par leurs statues à la Villa-Ludovisi.

On voit des femmes & même des Déesses coëffées d'un réseau qui enveloppe leurs cheveux. L'usage des boucles d'oreilles étoit commun, & les artistes antiques ont même prêté cet ornement à des divinités. Il ne reste, il est vrai, que deux figures antiques qui aient des boucles d'oreilles ; mais on en voit un grand nombre qui ont les oreilles percées : les boucles se sont perdues, parce qu'elles étoient d'or, & peut-être même enrichies de pierreries. Les filles de Niobé, la Vénus de Médicis, pour ne pas parler de statues moins célèbres, ont les oreilles percées. Buonarrotti s'est trompé quand il a soutenu qu'on ne trouvoit des oreilles percées qu'à des têtes représentant des Déesses : on en voit à des têtes qui sont des portraits, & à des cariatides qui apparamment ne représentent pas des divinites. On sait que chez les Romains, les femmes & les jeunes hommes portoient des boucles d'oreilles qui étoient souvent d'un grand prix. Platon, Xénophon ne nous permettent pas de douter qu'il en étoit de même dans la Grèce : & quand les écrivains auroient gardé le silence sur cet objet, on voit Achille avec des boucles d'oreilles, sur un vase antique de terre cuite de la bibliothèque du Vatican.

Winckelmann parle aussi d'un ornement que les

femmes portoient au-dessus du front, & qui ressembloit beaucoup aux aigrettes des femmes modernes. On voit cette parure à la tête de Marciana, nièce de Trajan, dans le jardin du palais Farnèse. Une autre tête de Marciana, conservée dans la Villa-Panfili, la représente avec un ornement du même genre, mais en forme de croissant. On sait que, du moins chez les Romains, les colliers étoient une parure des deux sexes, & que quelquefois ils étoient le prix des belles actions.

Les bracelets étoient des cercles élastiques de métal; cet ornement devoit être assez incommode. Comme on portoit des tuniques à manches fort courtes, on mettoit les bracelets au haut du bras; on en portoit aussi au-dessus du poignet. La nymphe antique endormie, fameuse sous le nom de Cléopâtre, a un bracelet en forme de serpent, ce qui l'a fait prendre pour un aspic.

Les jambes avoient aussi leur parure, qui consistoit en un anneau ou une bande, placée au-dessus des chevilles. Quoique l'on donne cette parure aux bacchantes, elle n'est pas étrangère à d'autres sortes de figures: on la voit à deux victoires sur un vase de terre cuite qui appartenoit au célèbre Mengs; elle fait cinq fois le tour de la jambe.

L'habit de dessous, pour les hommes comme pour les femmes, étoit la tunique; mais celle des hommes étoit plus courte. Elle étoit composée de deux pièces d'étoffes, droites & plus ou moins longues, cousues ensemble. On laissoit une large ouverture en haut pour passer la tête, & deux plus étroites aux côtés pour passer les bras. Souvent elle n'avoit pas de manches,

mais la partie qui couvroit le haut des bras en avoit l'apparence. On en voit cependant qui ont des manches courtes defcendant à-peu-près à la moitié de la partie fupérieure du bras. Une ftatue de fénateur, dans la Villa-Négroni, a une tunique à manches courtes. Sur la plupart des monumens, on ne voit que la partie de la tunique qui couvre la poitrine, parce que le refte eft caché par le manteau.

On trouve dans les auteurs différens noms qui défignent différentes efpèces de manteaux.

Celui qu'on appelloit chlamyde étoit un *vêtement* de guerre, & étoit en ufage dès les temps héroïques. La chlamyde couvroit l'épaule gauche fur laquelle on l'attachoit au moyen d'une boucle, d'une agrafe, ou d'un bouton. Elle étoit arrondie dans fa partie inférieure. Dans les repréfentations de Caftor & de Pollux, elle eft déployée fur les épaules, & attachée avec un nœud fur la poitrine. Elle étoit affectée aux jeunes gens chez les Athéniens, & ils la portoient peut-être à la manière des Diofcures, jeunes demi-dieux.

Le *paludamentum* des Romains étoit la même chofe que la chlamyde, ou du moins il avoit le même ufage & à-peu-près la même forme. Les empereurs eux-mêmes ne le porterent qu'à la guerre jufqu'au temps de Gallien.

Quoique Winckelmann ait cru avoir trouvé la forme de la *chlæna* des Grecs, de la *læna* des Latins, je penfe qu'il eft difficile de la connoître. Il en fait un manteau court, & je crois qu'il étoit ample, fort commode, & qu'il fervoit, en quelque forte, de déshabillé. Si cela eft vrai, on peut fuppofer qu'il ne paroît

fur aucun monument. Il étoit connu dès les temps héroïques, & Homère en parle fouvent. Il donne à la *chlæna* tantôt l'épithete de grande, tantôt celle d'épaiffe : il nous apprend qu'elle étoit deftinée à garantir du froid, à défendre contre le vent. En un mot, il en fait une efpèce de redingote. Au refte il fe peut qu'il y ait eu plufieurs fortes de *chlæna*. Les antiquaires à venir fe tromperoient beaucoup, s'ils vouloient établir la forme de tous nos manteaux, de toutes nos redingotes, d'après celle de quelques redingotes & de quelques manteaux qui auroit été confervée par les ouvrages de l'art.

On connoît, par les monumens, de longs manteaux grecs, & les artiftes doivent les étudier : mais ils ne peuvent fe flatter de connoître tous ceux qui étoient en ufage. On peut croire que l'himation, le pharos, le tribonion, &c, différoient par la forme ainfi que par le nom. Il y eut des manteaux nommés doubles; il y en eut qu'on appelloit fimples. Depuis Augufte, les Romains porterent indifferemment le manteau grec, & les Grecs la toge. Les Latins appellèrent le manteau grec *pallium*, & les Grecs adopterent eux-mêmes ce nom.

En général, les manteaux que l'on voit aux ftatues n'avoient point de collets. Ils étoient amples & longs. Quelquefois ils étoient découpés en languettes fur les bords. Les philofophes cyniques portoient le manteau nommé tribonion, & le revêtoient immédiatement fur la chair. Il avoit peu d'ampleur & ne defcendoit pas fort bas. Winckelmann prétend que le manteau des cyniques étoit de ceux qu'on appelloit doubles. S'il a raifon, ce mot double s'appliquoit à la groffiéreté

de l'étoffe ; car le manteau des cyniques n'étoit pas doublé. On aura donc appellé ſimples, *aploi*, les manteaux d'une étoffe fine & légère.

La toge étoit le manteau des Romains. Quoiqu'on la trouve ſur pluſieurs ſtatues & ſur pluſieurs bas-reliefs, on diſpute ſur ſa forme, parce qu'elle eſt d'une ampleur & qu'elle fait des plis qui empêchent d'en ſuivre la coupe. Denys-d'Halycarnaſſe dit qu'elle avoit la figure d'un demi-cercle. Winckelmann penſe que cet hiſtoirien n'a voulu parler que de la forme qu'elle prenoit ſur le corps, & il ſoupçonne qu'ainſi que les Grecs, les Romains mettoient ſouvent ce manteau en double. Il a raiſon d'ajouter qu'il ſuffit aux artiſtes, ſans en connoître préciſément la coupe, d'étudier la forme qu'elle prend ſur les ſtatues antiques qui en ſont vêtues. Il ajoute, pour l'inſtruction des peintres, qu'elle étoit blanche.

Il ne faut pas négliger ce qu'il dit ſur le jet de la toge qu'on nommoit *cinctus gabinus*, & qui étoit en uſage dans les cérémonies ſacrées & ſur-tout dans les ſacrifices. La toge étoit alors relevée juſques par-deſſus la tête, « de ſorte que le pan gauche, laiſſant l'épaule » droite en liberté, deſcendoit ſur l'épaule gauche & » alloit ſur la poitrine, où les deux bouts étoient paſſés » l'un dans l'autre, de manière pourtant que la robe » deſcendoit juſqu'aux pieds. C'eſt ce qu'on voit ſur » un bas-relief de l'arc de Marc-Aurèle, où cet » empereur eſt repréſenté faiſant un ſacrifice.

» Lorſque les empereurs, ajoute-t-il, ſont repré- » ſentés avec une partie de la toge relevée ſur la » tête, ils déſignent par cet ajuſtement la dignité » ſacerdotale. Parmi les dieux, Saturne eſt ordinaire-

ment

» ment figuré la tête couverte jusqu'au sommet. En fait
» de figures divines, il ne se trouve, si je ne me
» trompe, que deux exceptions à cette remarque. La
» première concerne un Jupiter, nommé le *chasseur*,
» exécuté sur un autel de la Villa-Borghèse, &
» monté sur un centaure : il a la tête couverte de la
» manière en question. Pluton, sur une peinture du
» tombeau des Nasons, nous offre la seconde ex-
» ception ».

On peut cependant objecter à Winckelmann qu'une figure peut avoir la tête couverte d'une partie du manteau, sans être dans la fonction de faire un sacrifice. Les anciens, dans la douleur, se cachoient le visage de leurs manteaux : ils se couvroient aussi la tête de leurs manteaux pour se garantir des injures du temps.

La prétexte étoit une robe bordée de pourpre. On la donnoit aux enfans de qualité quand ils entroient dans l'adolescence. Elle étoit aussi l'attribut de quelques magistratures sur-tout dans les colonies. On ne la peut voir représentée sur les statues, non plus que le laticlave, parce que le marbre ne rend pas les couleurs.

Des figures de l'arc de Constantin prouvent qu'au moins dans les siècles inférieurs, on donna de longues & larges manches aux tuniques. On portoit alors en écharpe une large bande, à la manière dont les modernes portent les cordons des grands ordres. On voit de ces bandes à l'empereur, aux officiers qui l'entourent, & à des hommes confondus dans la foule, & qui implorent les libéralités du souverain.

Quoique les anciens eussent communément la tête

nue, ils connoissoient cependant différentes sortes de chapeaux, dont ils faisoient sur-tout usage à la campagne, & que les Grecs nommoient *cynée*, *pilion*, *sciadion*. On voit, sur un bas-relief, un cavalier coëffé d'un chapeau semblable à ceux des nôtres dont les bords sont rabbattus. Le *pileus* étoit un bonnet rond, ou un chapeau sans bords : le *petasus* étoit un chapeau à bords fort étroits. Le *cucullus* ressembloit beaucoup au capuchon des moines. Au moyen de rubans dont on garnissoit le chapeau, on pouvoit l'attacher sous le menton ; c'est ainsi qu'est représenté Thésée sur un vase de terre cuite à la bibliothèque du Vatican. Quand on vouloit aller nue tête, on rejettoit le chapeau sur les épaules, & il y restoit suspendu par les rubans. Les bergers portoient des chapeaux ; c'est même un des caractères de la vie pastorale. Ceux qui montoient des chars aux courses du cirque, à Rome, portoient des chapeaux pointus, en forme de pains de sucre.

Il faut étudier sur les monumens les chaussures antiques, qui toutes fort simples, prenoient cependant une grande variété de formes. Les anciens avoient des souliers entiers qui enveloppoient le pied, & qui étoient quelquefois brodés en or ; ils en avoient qui consistoient en une semelle avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui soutenoit le talon ; ces chaussures étoient lacées sur le cou-de-pied par des bandes de cuir qui partoient de la semelle. Ils avoient des souliers tissus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum ; ils en avoient de cuir qui montoient jusqu'à mi-jambe, & étoient des espèces de botines ; ils avoient des sandales

consistant en une semelle retenue par des courroies. Elles étoient composées quelquefois de cinq semelles cousues ensemble, ce qui est prouvé, dit Winckelmann, par autant d'incisions qu'on voit aux sandales de l'une des Pallas de la Villa-Albani, qui sont épaisses de cinq doigts. D'autres fois elles n'avoient que trois semelles; chacune d'un doigt d'épaisseur, & souvent qu'un simple cuir. Winckelmann suppose que les semelles épaisses étoient de liège, garnies d'un cuir en dessus & en dessous.

Le cothurne étoit une chaussure plus ou moins haute; mais le plus communément sa hauteur étoit du travers de la main. Cette chaussure étoit généralement affectée à la Muse tragique.

Winkelmann après avoir parlé de la forme des habits, traite de leur couleur sur laquelle en général les écrivains modernes ont gardé le silence.

« A commencer, dit-il, par les figures divines, » Jupiter se voit avec une draperie rouge, & Neptune, » si sa figure nous étoit parvenue en tableau, auroit un » vêtement verd de mer, comme on avoit coutume » de peindre les Néreïdes. Tout ce qui avoit rapport » aux dieux marins, jusqu'aux animaux qu'on leur » sacrifioit, portoit des bandelettes d'un verd de mer; » c'est d'après ce principe que les poëtes donnent aux » fleuves des cheveux de la même couleur. En général » les nymphes sont ainsi vétues dans les peintures » antiques. Le manteau d'Apollon, quand il en porte, » est bleu ou violet; & Bacchus, dont la draperie » pourroit être de pourpre, est habillé de blanc. » Martianus Capella donne la couleur verte à Cibèle, » comme étant la Déesse de la terre & la mère des

» êtres. Junon, par rapport à l'air qu'elle désigne,
» peut être vêtue de bleu céleste, mais l'écrivain que
» je viens de citer lui donne un voile blanc. Cerès
» devroit avoir une draperie jaune, parce que cette
» couleur est celle de la moisson & qu'elle fait allusion
» à l'épithète d'Homère qui l'appelle la blonde Cerès.
» Le dessin colorié d'une peinture antique conservé à
» la bibliothèque du Vatican, & publié dans mes
» *Monumenti inediti*, nous offre Pallas, dont le man-
» teau, au lieu d'être d'un bleu céleste, comme on le
» voit communément aux figures de cette Déesse, est
» couleur de feu, pour désigner sans doute son ardeur
» guerrière; car c'étoit aussi de cette couleur qu'é-
» toient les habits de guerre des Spartiates. Sur les
» peintures d'Herculanum, nous voyons Vénus avec
» une draperie flottante d'un jaune doré, faisant allusion
» à l'épithète de Venus dorée. Une des Naïades, sur
» le dessin du Vatican dont nous venons de parler,
» a une tunique fine de cette teinte que nous nom-
» mons couleur-de-fer, comme Virgile décrit la
» figure du Tibre :

. . . *Eum tenui glauco velabat amictu*
Carbasus.

» Mais d'ailleurs sa draperie est verte, comme l'est
» celle des fleuves chez les autres poëtes. Du reste ces
» deux couleurs sont symboliques & désignent l'eau :
» la verte sur-tout fait allusion au rives bordées d'ar-
» brisseaux.

» Une courte notice sur la couleur de l'habille-
» ment des héros & des rois ne sera pas jugée su-

» perflue, fur-tout par les artiftes. Neftor étoit drapé de » rouge. Tout le vêtement des trois rois captifs de » la Villa-Médicis, & de deux autres de la Villa-» Borghèfe, éxécuté fur le porphyre, paroît indiquer » une draperie de pourpre, & défigner la dignité » royale de ces prifonniers. Dans un tableau antique, » Achille avoit une draperie verd de mer, pour » faire allufion à Thétis, fa mère ; cette partie de » coftume a été obfervée de même par Baltazar » Beruzzi, dans la figure de ce héros, au plafond » d'une falle de la Farnefina. Sextus Pompée, après » avoir remporté une victoire navale fur Augufte, » prit un habit femblable, s'imaginant, au rapport » de Dion Caffius, être un des fils de Neptune. » Marcus Agrippa, ayant gagné à fon tour une bataille » navale fur ce fils de Pompée, fut gratifié par Augufte » d'un drapeau couleur de verd de mer. Les prêtres, » chez toutes les nations, étoient habillés de blanc.

» Dans l'antiquité, les femmes portoient le deuil » en habits noirs, & cela chez les Romains comme » chez les Grecs. Cet ufage exiftoit déja du temps » d'Homère : il nous apprend que Thétis, plongée » dans la trifteffe, à la mort de Patrocle, prit le » plus noir de fes vêtemens. Sous les empereurs cette » coutume éprouva un changement total, & les femmes » porterent le deuil en habits blancs. Ainfi quand » Plutarque nous parle en général des habits blancs » pour le deuil, fans fixer l'époque, il n'eft queftion » alors que de l'ufage de fon temps. Hérodien fait » mention du deuil en habits blancs dans fa relation » des funérailles de l'empereur Septime-Sévère. Il » nous raconte que l'image de cet empereur, faite

» en cire, étoit entourée, d'un côté, d'une troupe » de femmes vêtues de blanc ; & de l'autre, du corps » des sénateurs habillés de noir.

» Chez les Romains, continue Winckelmann, les » hommes s'habilloient constamment de noir dans le » deuil, comme nous l'apprenons, entre autres, par » un trait de Trajan qui, ayant perdu son épouse » Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours. » Ici Winckelmann tombe dans la même erreur qu'il a reprochée à Plutarque, & prend pour un usage constant, ce qui n'appartient qu'au temps des empereurs. On sait que, du temps de la république, les Romains portoient le deuil en toges d'un gris sale & foncé, qu'ils nommoient *pullus color*. C'étoit avec ces habits que les accusés se présentoient sur la place, pour exciter la pitié du peuple. (L.)

VIE, (subst. fém.) Le premier dégré de l'expression consiste à donner de la *vie* aux figures, puisqu'il faut d'abord qu'elles paroissent animées pour sembler éprouver quelqu'affection de l'ame. Les peintres gothiques ne savoient pas donner à leurs figures l'apparence de la *vie*, & depuis que l'art a fait de si grands progrès, il n'est encore accordé qu'à un petit nombre d'artistes d'imprimer cette apparence à leurs ouvrages. Des peintures fades & plates ne représentent rien qui ait de la *vie*. Deux parties de l'art contribuent sur-tout à la donner ; le dessin qui exprime avec justesse les mouvemens, le clair-obscur qui donne le relief aux objets. Une touche savante achève la création, & donne une ame à ce qui n'est que du papier, de la toile, du marbre, du bronze.

Dans la langue de l'art, on attribue la *vie* même à des repréſentations d'objets inanimés. Ainſi l'on peut conſeiller à un payſagiſte de donner de la *vie* à ſes ouvrages ; c'eſt-à-dire, de détruire ce qu'ils ont de morne, ce qui les empêche d'exprimer ce mouvement, cet eſprit de *vie* qui ſemble répandu dans toute la nature. (L.)

VIERGE, *teinte vierge.* On voit par cette application du mot *vierge* dans l'art de peindre, qu'il n'eſt employé que comme attribut de certaines couleurs artificielles.

Lorſque le peintre à *empâté* une partie de ſon tableau à laquelle il veut donner la derniere main, il *fond* alors, ou *noye* les *teintes* les unes dans les autres pour en faire perdre à l'œil les différences, & en rendre les degrés inſenſibles. Ce travail, en arrondiſſant les corps, en ôtant la *crudité* des couleurs naturelles, fait perdre cependant aux *teintes* de leur fraîcheur. C'eſt alors que le peintre qui a la pratique du coloris, place de côté & d'autre des *teintes*, qu'on nomme *VIERGES*, parce qu'il ne les mêlange plus ſur ſon tableau. Il atteint à la perfection de cette pratique, ſi cette *teinte*, toute fraîche qu'elle eſt, n'eſt point dure, crûe, tranchante, & ſi elle eſt du ton convenable à ſon plan, & à l'effet de la partie qu'elle enrichit par ſa fraîcheur & par ſa pureté.

L'oppoſé des teintes *VIERGES*, ſont celles qu'on nomme *ſales*. (*Article de M. ROBIN.*)

VIGNETTE, (ſubſt. fém.) On donne ce nom aux gravures qui décorent les livres. Mais ce mot a

reçu une signification trop étendue. Il devroit, suivant son étymologie, signifier seulement les gravures qui décorent le haut des pages, parce que ces gravures ont remplacé l'ornement que les miniaturistes peignoient autrefois au haut des pages des manuscrits, & qu'on nommoit *vignette*, parce qu'il représentoit souvent des feuilles de *vigne*. Après l'invention de l'imprimerie, on a remplacé ces miniatures par des gravures en bois, & dans la suite, des éditeurs plus curieux ont préféré des gravures en taille-douce.

Les graveurs chargés de ces sortes d'ouvrages leur ont conservé le nom de *vignettes*, quoique ces ouvrages n'eussent plus rien de commun avec l'ornement nommé *vignette*, que d'occuper la même place : &, par extension, ils ont aussi donné le même nom aux gravures qui servent de frontispices aux livres, ou qui sont répandues dans le corps de l'ouvrage.

On nomme *culs-de-lampe* les ornemens en gravure qui décorent le bas des pages à la fin des livres ou des chapitres. Ce nom leur a été donné, parce qu'ils se terminent dans une forme à-peu-près semblable à celles de l'extrêmité inférieure des lampes qui sont suspendues dans nos églises. M. de Voltaire vouloit que ce mot fût retranché de la langue française ; mais son autorité n'a pu l'emporter sur l'usage. (L.)

VIGUEUR, (subst. fém.) VIGOUREUX, (adj.) Sont des expressions qui, comme bien d'autres, s'employent figurément dans la langue des beaux-arts. Comme la grace est de l'essence des femmes, & que la *vigueur* & la force forment la perfection

de l'homme, on applique ces expressions à ces genres de beautés qu'elles rappelent dans les ouvrages de l'art : ainsi on dit *la grace de l'Albane, & la vigueur de Ribera.*

Bien que le mot *vigueur* serve souvent à caractériser celle des formes, & que l'on puisse dire le dessin *vigoureux* de Michel-Ange, les formes *vigoureuses* de l'Hercule Farnèse, ou des figures d'Annibal Carrache, néanmoins les mots *vigueur* & *vigoureux* s'employent le plus communément en parlant du Coloris. C'est dans ce sens qu'on dit, « la première » manière du Guide, fut mâle & *vigoureuse*, & sa » seconde fut douce & aimable : Le Giorgion est » un peintre *vigoureux.* »

De quelque manière que l'on se serve des mots *vigueur* & *vigoureux* dans l'art, ils font toujours l'éloge du morceau dont on parle. (*Article de M. Robin.*)

VIVACITÉ (subst. fém.) Ce mot n'appartient point à l'art, & s'il y est quelquefois appliqué, c'est dans la même signification que dans la langue commune. On peut même ajouter que les artistes en font peu d'usage. Au lieu de dire que la couleur a de la *vivacité*, ils disent qu'elle a de l'éclat, de la force. Au lieu de louer la *vivacité* d'action dans les figures d'un tableau, ils disent qu'elles ont du mouvement, qu'elles ont un beau, un grand mouvement. (L.)

UNION, (subst. fém.) Ce mot peut être pris pour *l'accord* dont on a traité au long sous la première

lettre de ce dictionnaire, & alors il peut s'entendre de toutes les parties de l'art ; en effet il faut non-seulement de *l'union* dans les *tons* & dans les *teintes* d'un tableau ; il en faut aussi dans ceux d'une estampe, dans toutes les parties qui composent un ouvrage de sculpture, & dans celles qui sont relatives au dessin.

Mais le sens propre de *l'union* dans la peinture est sur-tout applicable au Coloris. Pour en sentir toute la valeur, il faut établir pour principe que chaque objet de la nature a une couleur générale, une teinte universelle qui lui sont particulières : il y a plus : chaque partie d'un visage, par exemple, a sa teinte spéciale. Ainsi dans une peau fine, la couleur brillante & argentine du front, est différente de celle qui entoure les yeux, toujours un peu plus violâtre, de celle des joues, ainsi du reste. Ajoutons que la différente exposition de ces parties sous les divers rayons de la lumière y apporte encore des variétés. De tout cela il suit qu'il doit y avoir une approximation telle dans toutes les teintes qui s'employent dans chacune de ces parties, que si le peintre mettoit sur le front, par exemple, une de celles qui appartiennent aux joues, il n'y auroit plus *d'union* entre ces teintes. D'un autre côté, si de ces teintes destinées pour peindre le front, il mettoit, dans la masse lumineuse, quelqu'une de celles qui doivent appartenir aux parties fuyantes, il n'y auroit plus d'*union* dans les tons.

Ce que nous venons de dire pour une partie de détail, par rapport au coloris, est applicable à de plus grandes parties d'un ouvrage de peinture : c'est ainsi qu'il faut de l'*union* dans le fond, dans les tons

d'un ciel, dans ceux d'une terraſſe. &c &c. (*Article de M. Robin.*)

UNIVERSALITÉ, (ſubſt. fém.) C'eſt une qualité néceſſaire au peintre d'hiſtoire. Suivant le ſujet qu'il doit traiter, il faut qu'il ſache repréſenter du payſage ou de l'architecture. Il peut être obligé de peindre des chevaux, des chiens, des tygres, des lions, des ſerpens. Les armes guerrières, les uſtenſiles des cérémonies ſacrées, entrent ſouvent dans ſes ouvrages. Enfin il eſt peu d'objets de la nature morte ou vivante qu'il ne puiſſe être obligé de peindre.

Les artiſtes de l'antiquité ne ſe piquoient pas d'être univerſels : la figure humaine étoit ſouvent pour eux l'unique objet de leurs études ; on leur pardonnoit de négliger les acceſſoires. Les modernes n'ont pas la même indulgence. (L.)

VRAI (le) (ſubſt. maſ.) *Rien n'eſt beau que le vrai ; le vrai ſeul eſt aimable.* Le *vrai* eſt de l'eſſence des beaux arts, & tous les avantages qui lui ſont attribués, leur appartiennent.

Sans le *vrai* l'art eſt nul. La fonction ſpéciale de l'art étant de parler aux yeux, ſon but eſt manqué s'il ne leur préſente le *vrai*.

C'eſt par lui ſeul que l'*art* peut nous montrer les élémens, les ſaiſons, les climats, les diſtances, les corps, les habitations, les rangs, les caractères ; & c'eſt lui qui donne les nuances aux paſſions.

Sans le *vrai*, l'art n'a rien exprimé ; il ne peut alors être ni jugé ni ſenti.

C'eſt dire combien un artiſte eſt voiſin de la per-

fection, que de louer sa supériorité dans le mérite d'être *vrai*: s'il ne le possède pas il n'y a plus d'ensemble, de sagesse, de variété, de simplicité, de grand, ni de mouvement dans ses ouvrages. D'où il suit que malgré tous ses efforts, l'artiste qui laisse voir des parties symmétriques où il faut des contrastes; qui, par système ou par manie met indifféremment de l'agitation dans toutes ses figures; ou qui ne leur fait pas exprimer tout ce qu'elles doivent sentir: cet artiste, dis-je, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, est un artiste foible. Nous convenons pourtant qu'on peut intéresser les gens de l'art par des beautés d'exécution. Ces parties peuvent faire réussir quelque tems un artiste; mais ses succès seront passagers. En vain le *Vouet*, par l'aisance de ses compositions, la hardiesse de son pinceau & la témérité de ses teintes, si je puis m'exprimer ainsi; en vain, dis-je, ce peintre est parvenu, à l'aide de ses partisans exaltés, à faire éloigner le *Poussin* de notre France: ce même *Vouet* n'est aujourd'hui connu que de quelques possesseurs de tableaux, au lieu que le nom du *Poussin* sert à indiquer tout ce qui se rencontre de grand & de sage dans un ouvrage de peinture.

La première pensée d'un tableau ou d'une statue doit avoir le *vrai* pour base. Si ce premier point n'est rempli, les détails les plus précieux ne pourront fixer l'admiration. Il ne suffit pas d'être copiste insipide pour imprimer à une composition le caractère du *vrai*; il faut s'occuper de répondre, par une disposition poëtique, aux idées que les spectateurs ont dû se former des sujets ou des personnages qu'on a le désir de leur faire reconnoître. C'est moins pour satisfaire

les hommes qui auront connu ſes modèles, que pour les peindre aux ſiècles futurs, que l'artiſte doit travailler : ſa tâche eſt de tranſmettre à la poſtérité les vertus & les caractères de ſes héros.

Or, ce n'eſt pas avec des vérités individuelles, & préſentées ſans chaleur & ſans choix, que l'artiſte remplira cette tâche noble & difficile. Ni le ſtatuaire Dupré, ni le peintre de Marie de Médicis, *Rubens*, ne nous ont repréſenté Henri le Grand avec une ſtature petite & meſquine, telle que la nature l'avoit donnée à ce héros. Dans ſa ſtatue au milieu de cette capitale, & dans cette ſuite de tableaux enchanteurs que le public pouvoit admirer n'aguère dans la galerie du Luxembourg, la figure de Henri eſt noble, fière & d'un bel enſemble.

C'eſt avec raiſon qu'on a blâmé *Pigale* d'avoir copié ſervilement la corpulence lourde & engorgée du Maréchal de Saxe. Une proportion bien découplée, des formes vigoureuſes & reſſenties, euſſent peint à la poſtérité & l'ame de ce guerrier & le phyſique agile & robuſte que l'hiſtoire lui attribuera dans ſes deſcriptions.

Si le vœu de ce citoyen raiſonnable, qui demande que la ſtatue de Voltaire ſoit érigée dans la place Dauphine, étoit mis à exécution, je ne voudrois pas que l'artiſte nous le préſentât ſous la forme d'un vieillard deſſéché & d'une nature abjecte, ainſi que ſe montre la ſtatue de Pigale. Je ne voudrois pas même que, courbé ſous la charge peſante des années, il parût aſſis & drapé en philoſophe antique, ainſi que l'a rendu M. Houdon avec tant de fineſſe & de pureté. Non, il faudroit que ſimplement couvert de

la tunique des poëtes antiques, saisi dans cet âge heureux où il enrichit notre scène, de Mérope, d'Alzire & de Mahomet, on le montrât debout, l'air inspiré, tout occupé de la perfection de sa Henriade, fixant ses yeux enflammés sur la statue de son héros immortel. Son attitude élancée concourroit avec sa taille svelte à exprimer le mouvement & la légèreté précieuse dont il anima toutes ses productions. Enfin nos neveux, & nous même trouverions la statue de Voltaire en rapport avec cette abondance, cette subtilité d'esprit & ce sel inimitable, qu'il a su répandre dans ses ouvrages.

On voit donc qu'il ne suffit pas de copier indifféremment la nature. On voit qu'il faut la choisir avec sentiment, & que c'est au génie seul à nous donner le *vrai*.

Qu'on n'aille pas cependant croire que pour être *vrai*, on doive, dans tous les cas, être élégant & recherché ; un véritable artiste, c'est-à-dire celui qui n'est pas borné à l'exécution méchanique de son art, se transporte à toutes les scènes qu'il veut peindre : il est simple & pauvre dans la chaumière de Philémon & Baucis ; il est voluptueux dans les bosquets où il nous découvre le grouppe de Renaud & d'Armide ; il répand de la grace à Paphos, & de la sublime & respectable beauté dans la grotte où Diane & ses nymphes se reposent d'une chasse fatigante. Enfin c'est en s'oubliant soi-même, c'est en faisant passer dans son âme le caractère propre de ses sujets que l'artiste peut nous montrer le *vrai*.

Une fois bien pénétré de ce besoin de peindre toujours à l'esprit, les vérités de détails viendront d'accord

ſe placer dans ſon ouvrage. Il ne peindra pas les malheurs de Marſeille ſous un ciel brillant & ſerein : l'air, le feuillage des arbres, les habitations elles-mêmes, tout dans ſon tableau, prendra la teinte de cette vapeur empeſtée qui répand ſur toutes les figures la douleur, l'horreur & la mort. Mais par quelle route parvient-on à commander, pour ainſi dire, à ſon *art*, & à le faire plier à ſes volontés? cette route eſt ſimple & mal-heureuſement peu fréquentée. Les ſyſtêmes d'école, la manie de ſuivre ſes maîtres en eſclave, nous écartent des moyens de trouver & de rendre le *vrai*.

Ces moyens ſe bornent, comme nous l'avons dit à l'article *inſtruction*, à n'acquérir de ſcience qu'avec ſon propre eſprit, qu'avec ſes propres yeux, à bien étudier l'antique, les organes & les cauſes des mouvements des êtres animés, enfin la nature dans toutes ſes circonſtances.

C'eſt par des vues ſolides ſur le *vrai* & ſur les moyens d'y atteindre, qu'on ſentira le vuide de cette queſtion ridicule : doit-on, pour faire des progrès dans *l'art*, copier la nature telle qu'elle ſe préſente, ou corriger ſes imperfections en l'étudiant ? Nous répondrons en un mot, que pour la rendre dans ſes ouvrages avec choix & variété, il faut apprendre à l'imiter avec toutes ſes différences.

Il n'eſt qu'une manière d'être *vrai* pour les yeux, dans l'art du ſtatuaire & dans celui du peintre ; c'eſt d'être *vrai* pour l'eſprit ; & comme nous l'avons dit, & ce à quoi ſe réſument toutes nos réflexions, on y parvient en n'offrant le ſavoir que ſous l'em-

preinte du jugement, du goût & du génie. (*Article de M.* Robin.)

VUE (subst. fém.) On appelle *vue* le portrait d'un site qu'on a fait d'après la nature. On dit *dessiner des vues*, *peindre des vues*, *saisir une vue.*

Ce terme, comme on le voit, est de la dépendance du paysage, & j'ai déja parlé du sujet de cet article dans celui qui a été consacré au paysage.

Le genre des *vues* s'étend à une infinité d'objets particuliers. Une marine, une chaumière, un terrein singulier, des roches, tout cela (lorsque l'étude en est faite sur la nature) s'appelle des *vues.* (*Article de M.* Watelet.)



se mette au-dessus du dégoût que lui occasionnent le méchanisme, la fatigue & la lenteur de ses opérations. Le génie ne s'acquiert point; il se développe, s'étend & se fortifie par l'exercice. Un sculpteur exerce le sien moins souvent qu'un Peintre : difficulté de plus, puisque, dans un ouvrage de *sculpture*, il doit y avoir du génie, comme dans un ouvrage de peinture.

4° Le sculpteur étant privé du charme séduisant de la couleur, quelle intelligence ne doit-il pas y avoir dans ses moyens pour attirer l'attention ! Pour la fixer, quelle précision, quelle vérité, quel choix d'expression ne doit-il pas mettre dans ses ouvrages !

L'ouvrage du sculpteur n'étant le plus souvent composé que d'une seule figure, dans laquelle il ne lui est pas possible de réunir les différentes causes qui produisent l'intérêt dans un tableau, on doit exiger de lui non seulement l'intérêt qui résulte du tout-ensemble, mais encore celui de chacune des parties de cet ensemble. La peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéresse par les différens grouppes, les attributs, les ornemens, les expressions de plusieurs

---

idée de roideur ou de dureté; si on me plaçoit vis-à-vis du Laocoon ou de l'Apollon, & qu'on me demandât si mon ame n'est frappée d'aucune illusion, si ces objets sont de la *sculpture* ou n'en sont pas; j'aurois quelque honte d'avoir produit un tel jugement. C'est en effet celui d'une ame froide, qui copie Philostrate, ou deux ou trois modernes qui ne s'entendent pas mieux que lui en *sculpture :* car en copiant, on met nécessairement du bon & du mauvais dans un livre, &, quand on a de l'esprit, ou fait tout passer chez des lecteurs inattentifs, ou ignorans, ou vains, ou légers. (*Note de l'Auteur.*)

personnages qui concourent au sujet; elle intéresse par les fonds, par le lieu de la scene, par l'effet général : en un mot, elle en impose par la totalité. Mais le sculpteur n'a le plus souvent qu'un mot à dire; il faut que ce mot soit énergique : C'est par-là qu'il fera mouvoir les ressorts de l'ame, à proportion qu'elle sera sensible, & que lui-même aura approché du but.

Ce n'est pas que de très-habiles sculpteurs n'aient emprunté les secours dont la peinture tire avantage par le coloris; Rome & Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques : mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la *sculpture* désagréable & même choquante. Le brillant de la dorure, la rencontre brusque des couleurs discordantes de différens marbres, éblouïra l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant, & l'homme de goût sera révolté. Le plus sûr seroit de n'employer l'or, le bronze, & les différens marbres qu'à titre de décoration, & de ne pas ôter à la *sculpture*, proprement dite, son vrai caractere, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque. Ainsi, en demeurant dans les bornes qui lui sont prescrites, la *sculpture* ne perdra aucun de ses avantages; ce qui lui arriveroit certainement, si elle vouloit employer tous ceux de la peinture. Chacun de ces arts a ses moyens d'imitation; la couleur n'en est point un pour la *sculpture*.

Mais si ce moyen, qui appartient proprement à la peinture, est pour elle un avantage, combien de difficultés n'a-t-elle pas qui sont entiérement étrangères à la *sculpture*? cette facilité de produire l'illusion par

le coloris, eſt elle-même une très-grande difficulté; la rareté de ce talent ne le prouve que trop. Autant d'objets que le peintre a de plus à repréſenter que le ſculpteur, autant d'études particulières. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des payſages, des différens inſtans du jour, des effets variés de la lumière, & la loi de n'éclairer un tableau que par un ſeul ſoleil, exigent des connoiſſances & des travaux néceſſaires au peintre, dont le ſculpteur eſt entiérement diſpenſé (1). Quoiqu'il y ait des études & des travaux qui appartiennent excluſivement à chacun des deux arts, ce ſeroit ne les pas connoître que de nier leurs rapports. Ce ſeroit une erreur, ſi on donnoit quelque préférence à l'un aux dépens de l'autre, à cauſe de leurs difficultés particulières.

La peinture eſt encore agréable, même lorſqu'elle eſt dépourvue de l'enthouſiaſme & du génie qui la

---

(1) *Les corps & les rayons de la lumière agiſſent continuellement les uns ſur les autres; les corps ſur les rayons de lumière, en les lançant, les réfléchiſſant & les réfractant; & les rayons de lumière ſur les corps, en les réchauffant, & en donnant à leurs parties un mouvement de vibration, &c.*

Voilà ce qu'obſerve le grand Newton ſur les effets de la lumière; & c'eſt préciſément ce que de grands peintres venus avant lui, avoient obſervé & pratiqué. Ils n'ont dû cet objet important de l'art à aucun philoſophe & la plûpart de ceux, qui l'ont ſupérieurement exécuté, n'auroient pas ſu lire Newton. Mais comme lui, ils liſoient la nature: l'un l'écrivit, les autres la peignirent. Ainſi quand on vous dira que le philoſophe tient le ſceptre qui doit régir les arts, & que ce ſceptre ne doit jamais ſortir de ſes mains, exceptez-en la peinture. (*Note de l'Auteur.*)

caractérisent; mais sans l'appui de ces deux bases, les productions de la *sculpture* sont insipides. Que le génie les inspire également, rien n'empêchera qu'elles ne soient dans la plus intime union, malgré les différences qu'il y a dans quelques-unes de leurs marches. Si ces arts ne sont pas semblables en tout, il y a toujours la ressemblance de famille (2).

Appuyons donc là-dessus, c'est l'intérêt des arts. Appuyons-y encore, pour éclairer ceux qui en jugent sans en connoître les principes, ce qui arrive souvent, même à des esprits du premier ordre. Pour ne rien dire de nos littérateurs modernes, souvenons-nous que Plutarque en a méconnu les rapports quand il

---

(2) *Facies non omnibus una,*
Non diversa tamen, qualem decet esse sororum.
Ovid. Met. lib. II.

Je n'avois pas encore lu Vasari, quand j'écrivois ces Réflexions; & depuis, j'ai vu que, sur le parallèle des deux arts, mon opinion est entiérement la sienne : le lecteur peut en juger.

« Dico adunque, che la *scultura* e la pittura... non precedono » l'una all' altra, se non quanto la virtù e la forza di coloro » che le portano addosso, fà passare l'uno artefice innanzi all' » altro; non per differenza o grado di nobiltà che veramente si » trovi infra di loro. E sebbene per la diversità della essenza » loro, hanno molte agevolezze: non sono elleno però nè » tanto, ne di maniera, ch' elle non vengano giustamente » contrapessate insieme; e non si conosca la passione, o la capar» bietà, piu tosto che il judicio, di chi vuole che l' una avanzi » l' altra. La onde a ragione si può dire, che un' anima mede» sima regia due corpi: ed io per questo conchiudo, che male » fanno coloro, che s' ingegnano di disunirle, o di separarle » l' una dall' altra ». *Proemio dell' opera.* (*Note de l'Auteur.*)

a écrit: « On peut tranſporter à la danſe ce que » Simonide a dit de la peinture, & dire que la danſe » eſt une poéſie muette, & la poéſie une danſe par» lante; car aſſurément la peinture ne ſe ſert point » du ſecours de la poéſie, ni la poéſie de celui de » la peinture; elles n'empruntent abſolument rien » l'une de l'autre, tandis que l'orcheſtique & la » poétique ont une entière affinité & une intimité » parfaite (3) ».

Si c'eſt là ce que Plutarque a voulu dire, on peut demander quelle ſorte de peinture il voyoit, ou quelles étoient ſes connoiſſances dans l'art. Aucun tableau ne lui faiſoit-il appercevoir le *pictoribus atque poëtis*, & l'*ut pictura poëſis erit?* il y a quelque apparence qu'il ne ſentoit pas que l'art de créer une ſcene ſur la toile avec des perſonnages qu'il faut auſſi créer avant de les repréſenter, tient bien autant, pour le moins, à la poétique, que l'art de dire à des hommes déja faits à cet exercice, *figurez de telle ou telle manière*. Il eſt viſible que Plutarque a confondu l'attitude du modèle avec le génie, l'étude avec le talent du Peintre, qui a peu fait quand il a imaginé ſa ſcene & placé ſes modèles, s'il n'a le grand art de les bien rendre; car aucun de ſes perſonnages ne ſait faire un pas; il eſt lui même, & lui ſeul, le maître, le décorateur & tous les figurans de ſon ballet.

Quoi qu'il en ſoit, il ſemble que l'honneur de la peinture ancienne & la raiſon demandent qu'on s'en rapporte plutôt au poëte Simonide qu'au littérateur, au

(3) Plutarch. Sympoſ. L. IX, Queſt. 15.

philoſophe Plutarque. C'eſt au reſte une diſcuſſion de ſentiment ſur laquelle je m'en rapporte à l'homme de goût, au connoiſſeur & à l'artiſte. Ce n'eſt pas qu'au premier chapitre du traité, *comment il faut lire les poëtes*, Plutarque ne diſe: *la poéſie eſt un art d'imitation, & une ſcience correſpondante à la peinture*; & qu'il n'enſeigne au jeune homme qu'il veut inſtruire, cette règle du goût, qui eſt, dit-il, dans la bouche de tout le monde: *la poéſie eſt une peinture parlante, & peinture une poéſie muette*. D'où nous voyons juſqu'à quel point les hommes d'un très-grand mérite, ſont ſoumis à la contradiction & à l'erreur.

Si, par une erreur dont on voit heureuſement peu d'exemples, un Sculpteur alloit prendre pour de l'enthouſiaſme & du génie, cette fougue déraiſonnée qui emportoit *Borromini* & *Meyſſonier*; qu'il ſoit perſuadé que de pareils écarts, loin d'embellir les objets, les éloignent du vrai, & ne ſervent qu'à repréſenter les déſordres de l'imagination. Quoique ces deux Artiſtes ne fuſſent pas Sculpteurs, ils peuvent être cités comme des exemples dangereux, parce que le même eſprit qui conduit l'Architecte, conduit auſſi le Peintre & le Sculpteur. L'Artiſte, dont les moyens ſont ſimples, eſt à découvert; il s'expoſe à être jugé d'autant plus aiſément, qu'il n'emploie aucun *vain* preſtige pour échapper à l'examen, & ſouvent maſquer ainſi ſa non-valeur. N'appellons donc point *beautés*, dans quelque ouvrage que ce ſoit, ce qui ne feroit qu'éblouir les yeux & tendroit à corrompre le goût. Ce goût, ſi vanté avec raiſon dans les productions de l'eſprit humain, me paroît en général le réſultat de ce qu'opere le bon ſens ſur nos idées: trop vives, il ſait les réduire,

leur donner un frein : trop languiſſantes, il ſait les animer. C'eſt à cet heureux tempérament, que la ſculpture, ainſi que tous les arts inventés pour plaire, doit ſes vraies beautés; les ſeules qui ſoient durables.

Comme la *ſculpture* comporte la plus rigide exactitude, un deſſin négligé y ſeroit moins ſupportable que dans la peinture. Ce n'eſt pas à dire que Raphaël & le Dominiquin n'ayent été de très-correcs & très-ſavans deſſinateurs, & que tous les grands Peintres ne regardent cette partie comme eſſentielle à l'Art : mais à la rigueur, un tableau où elle ne domineroit pas, pourroit intéreſſer encore par d'autres beautés. La preuve en eſt dans quelques femmes peintes par *Rubens*, qui, malgré le caractère flamand & peu correct, ſéduiront toujours par le charme du coloris. Exécutez-les en *ſculpture* ſur le même caractère de deſſin, le charme ſera conſidérablement diminué, s'il n'eſt entiérement détruit. L'eſſai ſeroit bien pire ſur quelques figures de *Rembrand.*

Pourquoi eſt-il encore moins permis au ſculpteur qu'au peintre, de négliger quelques-unes des parties de ſon art? Cela tient peut-être à trois conſidérations : au tems que l'artiſte donne à ſon ouvrage; nous ne pouvons ſupporter qu'un homme ait employé de longues années à faire une choſe commune : au prix de la matière employée; quelle comparaiſon d'un morceau de toile à un bloc de marbre ! à la durée de l'ouvrage; tout ce qui eſt autour du marbre s'anéantit, mais le marbre reſte. Briſées même, ſes pieces portent encore aux ſiècles à venir de quoi louer ou blâmer.

Après avoir indiqué l'objet & le ſyſtême général de la *ſculpture*, on doit la conſidérer encore comme

ſoumiſe à des loix particulières, qui doivent être connue de l'artiſte, pour qu'il n'oſe ni les enfreindre, ni les étendre au-delà de leurs limites.

Ce ſeroit trop étendre ces loix, ſi on diſoit que la *ſculpture* ne peut ſe livrer à l'eſſor dans ſes compoſitions, par la contrainte où elle eſt de ſe ſoumettre aux dimenſions d'un bloc de marbre. Il ne faut que voir le *Gladiateur* & l'*Atalante ;* ces figures grecques prouvent aſſez que le marbre obéit, quand le ſculpteur ſait lui commander.

Mais cette liberté que le ſculpteur a, pour ainſi dire, de faire croître le marbre, ne doit pas aller juſqu'à embarraſſer les formes extérieures de ſes figures par des details excédans & contraires à l'action & au mouvement repréſentés. Il faut que l'ouvrage, ſe détachant ſur un fond d'air, ou d'arbre, ou d'architecture, s'annonce ſans équivoque du plus loin qu'il pourra ſe diſtinguer. Les lumières & les ombres, largement diſtribuées, concourront auſſi à déterminer les principales formes & l'effet général. A quelque diſtance que s'apperçoivent l'Apollon & le Gladiateur, leur action n'eſt point douteuſe.

Parmi les difficultés de la *ſculpture*, il en eſt une fort connue, & qui mérite les plus grandes attentions de l'artiſte ; c'eſt l'impoſſibilité de revenir ſur lui-même lorſque ſon marbre eſt dégroſſi, & d'y faire quelque changement eſſentiel dans la compoſition ou dans quelqu'une de ſes parties : raiſon bien forte pour l'obliger à réſoudre ſon modèle, & à l'arrêter de manière qu'il puiſſe conduire ſûrement les opérations du marbre. C'eſt pourquoi, dans de grands ouvrages, la plûpart des ſculpteurs font leurs modèles, ou les

ébauchent du moins, ſur la place où doit être l'objet. Par là ils s'aſſurent invariablement des lumières, des ombres & du juſte enſemble de l'ouvrage, qui étant composé au jour de l'attelier, pourroit y faire un bon effet, & ſur la place un fort mauvais.

Mais cette difficulté va plus loin encore. Le modèle bien arrêté, je ſuppoſe au ſculpteur un inſtant d'aſſoupiſſement ou de délire. S'il travaille alors, je lui vois eſtropier quelque partie importante de ſa figure, en croyant ſuivre & même perfectionner ſon modèle. Le lendemain, la tête en meilleur état, il connoît le déſordre de la veille, ſans y pouvoir remédier.

Heureux avantage de la peinture! Elle n'eſt point aſſujetie à cette loi rigoureuſe. Le peintre change, corrige, refait à ſon gré ſur la toile; au pis aller, il la réimprime, ou il en prend une autre: Le ſculpteur peut-il ainſi diſpoſer du marbre? S'il falloit qu'il recommençât ſon ouvrage, la perte du tems, les fatigues & les dépenſes, pourroient-elles ſe comparer avec celles du Peintre?

De plus, ſi le Peintre a tracé des lignes juſtes, établi des ombres & des lumières à propos, un aſpect ou un jour différent, ne lui ravira pas entièrement le fruit de ſon intelligence & de ſes ſoins. Mais dans un ouvrage de *ſculpture*, composé pour produire des lumières & des ombres harmonieuſes, faites venir de la droite le jour qui venoit de la gauche, ou d'en bas celui qui venoit d'en haut; vous ne trouverez plus d'effet, ou il n'y en aura que de déſagréables, ſi l'Artiſte n'a pas ſu en ménager pour les différens jours. Souvent auſſi, en voulant accorder toutes les vues de ſon ouvrage, le ſculpteur riſque de vraies

beautés, pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux si ses soins pénibles ne le réfroidissent point, & ne l'empêchent pas de parvenir à la perfection dans cette partie !

Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de Mr. le Comte de Caylus.

» La peinture, dit-il, choisit celui des trois jours qui » peuvent éclairer une surface. La *sculpture* est à » l'abri du choix ; elle les a tous, & cette abon- » dance n'est pour elle qu'une multiplicité d'études » & d'embarras ; car elle est obligée de considérer & » de penser toutes les parties de sa figure, & de les » travailler en conséquence ; c'est elle-même, en » quelque façon, qui s'éclaire ; c'est sa composition » qui lui donne ses jours & qui distribue ses lumières. » A cet égard, le sculpteur est plus créateur que le » peintre, mais cette vanité n'est satisfaite qu'aux » dépens de beaucoup de reflexions & de fatigues (1).

Quand un sculpteur a surmonté ces difficultés, les artistes & les vrais connoisseurs lui en savent gré sans doute ; mais combien de personnes, même de celles à qui nos arts plaisent, qui, ne connoissant pas la difficulté, ne connoîtront pas le prix de l'avoir surmontée ?

Le nud est le principal objet de l'étude du sculpteur. Les fondemens de cette étude, sont la connoissance des os, de l'anatomie extérieure, & l'imitation assidue de toutes les parties & de tous les mouvemens du corps humain. L'école de Paris & celle de Rome exigent cet exercice, & facilitent aux élèves cette connoissance

---

(1) Extrait du Mercure de France du mois d'Avril 1759.

néceſſaire. Mais comme le naturel peut avoir ſes défauts; que le jeune élève, à force de les voir & de les copier, doit naturellement les tranſmettre dans ſes ouvrages, il lui faut un guide ſûr pour lui faire connoître les juſtes proportions & les belles formes.

Les ſtatues grecques ſont le guide le plus ſûr; elles ſont & ſeront toujours la règle de la préciſion, de la grace & de la nobleſſe, comme étant la plus parfaite repréſentation du corps humain. Si l'on s'en tient à un examen ſuperficiel, ces ſtatues ne paroîtront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter; mais l'Artiſte intelligent & attentif, découvrira dans quelques-unes les plus profondes connoiſſances du deſſin, & toute l'énergie du naturel. Auſſi les ſculpteurs qui ont le plus étudié & avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus diſtingués. Je dis *avec choix*, & je crois cette remarque fondée.

Quelque belles que ſoient les ſtatues antiques, elles ſont des productions humaines, par conſéquent ſuſceptibles des foibleſſes de l'humanité: il ſeroit donc dangereux pour l'artiſte d'accorder indiſtinctement ſon admiration à tout ce qui s'appelle *antiquité*. Il arriveroit qu'après avoir admiré dans certaines antiques de prétendues merveilles qui n'y ſont point, il feroit des efforts pour ſe les approprier, & ne ſeroit point admiré. Il faut qu'un diſcernement éclairé, judicieux & ſans préjugés, lui faſſe connoître les beautés & les défauts des anciens; & que les ayant appréciés, il marche ſur leurs traces avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand. C'eſt dans ce diſcernement judicieux que paroît la juſteſſe de l'eſprit, & les talens du ſculpteur ſont toujours en

proportion de cette justesse. Une connoissance médiocre de nos arts, suffit pour voir que les artistes grecs avoient aussi leurs instans de sommeil & de froideur. Le même goût régnoit, mais le savoir n'étoit pas le même chez tous les artistes : l'élève d'un sculpteur excellent pouvoit avoir la manière de son maître sans en avoir la tête.

De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les plus grands principes du nud, sont le *Gladiateur*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, l'*Hercule Farnèse*, le *Torse*, l'*Antinoüs*, le *Grouppe de Castor & Pollux*, l'*Hermaphrodite*, la *Vénus de Médicis*. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands sculpteurs modernes. Dans *Michel-Ange* on voit une étude profonde du *Laocoon*, de l'*Hercule* & du *Torse*. Peut-on douter, en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le *Gladiateur*, l'*Apollon*, l'*Antinoüs*, *Castor & Pollux*, la *Vénus* & l'*Hermaphrodite*? Le *Puget* a étudié le *Laocoon* sans doute, & d'autres antiques; mais son principal maître fut le naturel, dont il voyoit continuellement les ressorts & les mouvemens dans les forçats à Marseille : tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai systême des arts, peut former le goût ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajustemens inventés à contre-sens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le masque, voir & connoître la nature, & n'exprimer dans nos ouvrages que ce beau indépendant de quelque mode que ce soit? C'est aux grands artistes à qui toute la nature est ouverte à

donner les loix du goût (1). Ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des bizarreries de la mode.

Je ne dois pas oublier ici une obſervation importante au ſujet des anciens ; elle eſt eſſentielle ſur la maniere dont leurs ſculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient ſi peu affectés des détails, que ſouvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & ſe replie ſelon le mouvement des membres. Cette partie de la ſculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera ſi cette obſervation eſt haſardée : il ſera pris dans les ouvrages du *Puget*.

Dans quelle ſculpture grecque trouve-t-on le ſentiment des plis de la peau, de la molleſſe des chairs & de la fluidité du ſang, auſſi ſupérieurement rendu que dans les productions de ce célebre moderne ? Qui eſt-ce qui ne voit pas circuler le ſang dans les veines du *Milon* de Verſailles ? Et quel homme ſenſible ne feroit pas tenté de ſe méprendre en voyant les chairs de l'*Andromede* (2) ; tandis qu'on peut citer beaucoup de

---

(1) On voit bien que *grands artiſtes* ne ſignifie pas ici les peintres & les ſculpteurs ſeulement, & qu'il s'entend des grands maîtres dans tous les arts. Le chantre ſublime de la colère d'Achille, étoit un grand artiſte. (*Note de l'Auteur.*)

(2) Ceux qui connoiſſent ce grouppe, ſavent qu'il eſt composé de trois figures, Andromède, Perſée & un petit Amour qui l'aide à détacher *la fille de Caſſiope*. J'ignore où M. de Hagedorn a vu que *le héros eſt entouré d'Amours,* & je croirai long-tems qu'il faut connoître autrement que par des livres & des ouï-dire, les productions des beaux arts, ſi l'on veut en parler à-peu-près juſte. Voyez *Réflexions ſur la Peinture,* tom. I, pag. 113. (*Note de l'Auteur.*)

belles figures antiques où ces vérités ne se trouvent pas? Ce seroit donc une sorte d'ingratitnde, si, reconnoissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un artiste François.

La honteuse manie de relever les défauts des plus beaux ouvrages, n'est point l'objet de cette observation. L'artiste qui ne sentiroit pas de combien les beautés l'emportent sur les négligences & les défauts dans les monumens précieux de l'antiquité, seroit ou égaré par ce désordre effréné, enfant du délire, ou arrêté par cette exactitude que la médiocrité calcule à l'insçu du génie.

Nous avons vu que c'est l'imitation des objets naturels, soumis aux principes des anciens, qui constitue les vraies beautés de la *sculpture*. Mais l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, l'art même de rendre les passages harmonieux de la peau, & d'exprimer les ressorts du corps humain; ce savoir, dis-je, n'est que pour les yeux des artistes & pour ceux d'un bien petit nombre de connoisseurs. Mais comme la *sculpture* ne se fait pas seulement pour ceux qui l'exercent ou qui y ont acquis des lumieres, il faut que le sculpteur, pour mériter tous les suffrages, joigne aux études qui lui sont nécessaires, un talent supérieur encore. Ce talent si essentiel & si rare, quoiqu'il paroisse à la portée de tous les artistes, c'est le *sentiment*. Il doit être inséparable de toutes leurs productions. C'est lui qui les vivifie; si les autres études en sont la base, le sentiment seul en est l'ame. Les connoissances acquises ne sont que par-

ticulieres, mais le ſentiment eſt à tous les hommes; il eſt univerſel: à cet égard, tous les hommes ſont juges de nos ouvrages.

Exprimer les formes des corps & n'y pas joindre le ſentiment, c'eſt ne remplir ſon objet qu'à demi. Vouloir le répandre par-tout, ſans égard pour la préciſion, c'eſt ne faire que des eſquiſſes & ne produire que des rêves, dont l'impreſſion ſe diſſipe quand on ne voit plus l'ouvrage, & même en le regardant trop long-tems. Joindre ces deux parties, (mais quelle difficulté!) c'eſt le ſublime de la *ſculpture*.

BAS-RELIEFS.

Comme le bas-relief eſt une partie très-intéreſſante de la *ſculpture*, & que les anciens n'ont peut-être pas laiſſé dans les leurs aſſez d'exemples de tous les moyens d'en compoſer, je vais eſſayer quelques idées ſur ce genre d'ouvrages.

Il faut principalement diſtinguer deux ſortes de bas-reliefs; c'eſt-à-dire, le bas-relief doux & le bas-relief ſaillant; déterminer leurs uſages, & prouver que l'un & l'autre doivent être également admis ſelon les circonſtances.

Sur une table d'architecture, un panneau, une colonne, un vaſe, objets qui ſont cenſés ne devoir point être percés, & qui n'admettent point de renfoncement; un bas-relief ſaillant à pluſieurs plans, & dont les figures du premier feroient entiérement détachées du fond, feroit le plus mauvais effet, parce qu'il détruiroit l'accord de l'architecture; parce que les plans reculés de ce bas-relief ſuppoſeroient & feroient ſentir un renfonce-

ment où il n'y en doit point avoir; ils perceroient le bâtiment, au moins à l'œil. Il n'y faut donc qu'un bas-relief peu faillant, & de fort peu de plans: ouvrage difficile par l'intelligence & la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui réfulte de l'architecture, à laquelle il doit être entiérement fubordonné. On doit entendre, fans qu'il foit befoin de le dire, que le *fujet* & le *ftyle* doivent auffi concourir à l'union avec l'architecture. Je ne parle ici que de l'effet réfultant des faillies.

Mais il y a des places où le bas-relief faillant fera très-avantageufement employé, & où les plans & les faillies, loin de produire quelque défordre, ne feront qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces places font ordinairement fur un autel, ou fur telle autre partie d'architecture que l'on fuppofera percée ou fufceptible de renfoncement, & dont l'étendue fera fuffifamment grande, puifque dans ûn grand efpace, un bas-relief doux ne feroit aucun effet à quelque diftance. Ces places & cette étendue font l'ouverture d'un théâtre où le fculpteur fuppofe tel enfoncement qu'il lui plaît, poûr donner à la fcene qu'il repréfente, toute l'action, le jeu & l'intérêt que le fujet exige de fon art, en le foumettant toujours aux loix de la raifon, du bon goût & de la précifion. C'eft auffi l'ouvrage par où l'on peut reconnoître plus aifément les rapports de la *fculpture* avec la peinture, & faire voir que les principes que l'une & l'autre puifent dans la nature, font abfolument les mêmes. Loin donc toute pratique fubalterne qui, n'ofant franchir les bornes de la coutume, mettroit ici une barrière entre l'artifte & le génie. Ceux qui penferoient que ces fortes de bas-reliefs produiront

du

Y

YEUX. Les yeux, dans les draperies, ſont les points où ſe caſſent les plis.

Les peintres maniérés les ont preſque tous faits de la même ſorte, ſoit qu'ils les ayent pris d'après leurs maîtres, comme l'ont fait une infinité de peintres allemands, qui ont imité la manière d'Albert Durer; ſoit qu'ils ayent adopté certaine ſorte d'étoffe qui leur préſentoit toujours les mêmes *yeux*, comme Frédéric Barocci, Tiepolo, & autres, qui ſemblent s'être toujours ſervis de camelots, pour faire leurs draperies; ou comme le Dominiquin, Mignard, &c, qui paroiſſent avoir adopté le drap, ou enfin comme Rigaud à qui le velours ſervoit ordinairement de modèle.

C'eſt dans les *yeux* des plis des étoffes que les artiſtes ont occaſion d'exprimer la forme la plus ſentie de leurs draperies, par la touche, & par l'effet des lumières & des ombres. C'eſt par les *yeux* que les étoffes ſe caractériſent; ils ſont aigus dans le taffetas & le ſatin, plus ronds dans la ſerge ou le drap, plus fins dans les linges, & autres étoffes molles & très-légères. Ainſi il n'y a pas de manière unique qu'on puiſſe choiſir excluſivement pour les *yeux* des draperies, parce que la nature en offre de très-variés.

Le genre de l'hiſtoire, eſt, comme la ſculpture, moins ſuſceptible de ces différences, parce que les

anciens ſe ſervoient le plus conſtamment des mêmes étoffes : cependant elles devenoient différentes ſuivant leurs uſages, le ſexe, & le rang des perſonnages qui s'en revêtoient ; ainſi un artiſte inſtruit & recherché peut toujours varier les *yeux* dans les plis de ſes étoffes, & ſuivre en cela les exemples que lui fourniſſent les peintures & les ſculptures antiques. (*Article de M.* Robin.)

FIN.

J

TIES

PAR LA PRATIQUE,

nprend :

ce habituel de l'Art, d'où réſulte la liberté
té d'opérer.

ix des meilleurs moyens & de tous les
e peut employer l'Art.

ectionnement des uſtenſiles & des matières,
aration de ces matières & la parfaite con-
de l'emploi qu'on peut & qu'on doit faire
ces choſes.

TABLEAU

DES PRINCIPALES PARTIES QUI CONSTITUENT

L'ART DE LA PEINTURE.

Il faut confidérer dans l'Art de la Peinture,

SON ORIGINE,

NATURELLE.

L'origine naturelle de la Peinture a pour fondement un befoin & un penchant univerfel qui portent l'homme à exprimer ce qu'il fent, à défigner & à imiter. Ce befoin & ce penchant qui font partie de la nature de l'homme, lui rendent les Arts liberaux indifpenfables; & ces Arts, au nombre defquels eft la Peinture, deviennent des langages intellectuels attachés fur-tout aux plus nobles des inftitutions qui s'établiffent dans les Sociétés, je veux dire, les fyftêmes de Religion, d'Héroïfme & de Patriotifme

HISTORIQUE.

L'origine hiftorique de la Peinture a pour bafe les monumens de l'antiquité; mais ces monumens offrent peu de faits certains & ne remontent qu'à certaines époques: on trouve dans les plus anciens qui ayent traité de l'hiftoire des Arts quelques circonftances & quelques détails qui intéreffent la curiofité. Ils ne font aujourd'hui la plupart ni effentiellement néceffaires, ni infiniment utiles aux progrès des Artiftes.

SON USAGE,

UTILE

Aux *Sciences* & inftitutions en général, par la repréfentation des objets dont elles s'occupent & des moyens qu'elles employent.

A l'*Hiftoire*, par la repréfentation des faits, par la confervation fidèle des objets, des monumens, des reffemblances & des ufages en particulier.

A la *Morale*, par la repréfentation des actions louables, & enfin,

Aux *Inftitutions*, parce que la Peinture les rend fenfibles en mettant fous les yeux les faits qui appartiennent à ces inftitutions & les allégories qui leur font propres.

UTILE ET AGRÉABLE

Aux *Arts Libéraux*, par les rapports que la Peinture qui en fait partie a avec eux.

Aux *Arts Méchaniques*, en facilitant l'intelligence, l'exécution & l'imitation de tout ce qu'invente l'induftrie humaine; car l'Art de la Peinture eft à cet égard une langue univerfelle.

AGRÉABLE,

Comme objet de délaffement & de plaifir; foit par la fatisfaction particulière que font éprouver les productions de la Peinture dans les imitations qu'elle produit.

Soit à titre de monumens & d'ouvrages Patriotiques.

Soit encore à titre de propriété & de jouiffance perfonnelle.

SA PERFECTIBILITÉ,

PAR LA THÉORIE,

Au moyen de l'enchaînement des principes néceffaires à l'Art.

Par les fecours qu'elle tire des parties de différentes fciences, telles que l'*Anatomie* qui démontre au Peintre l'*Ofteologie* & la *Myologie*.

Par les *Mathématiques* qui feules peuvent donner les loix précifes de la *Perfpective* & de la *Pondération*.

Par l'*Hiftoire* & la *Fable* où fe trouvent confignées les faits intéreffans & le *Coftume* des temps & des peuples, ainfi que les allégories.

Au moyen des obfervations fur les *formes des corps*.

Leurs *couleurs*.

Les effets de *la lumière*.

Les effets *des paffions*.

Les mouvemens apparans *des corps animes*.

Les *accidens* de toute efpece auxquels la nature vifible eft fujette.

PAR LA PRATIQUE,

Qui comprend:

L'*exercice habituel de l'Art*, d'où réfulte la liberté & la facilité d'opérer.

Le *Choix* des meilleurs moyens & de tous les fecours que peut employer l'Art.

Le *Perfectionnement* des uftenfiles & des matières, de la préparation de ces matières & la parfaite connoiffance de l'emploi qu'on peut & qu'on doit faire de toutes ces chofes.

